اردو نظم کی دریافت

اُردو نظم کی دریافت

(جلد اول)

پروفیسر حامدی کاشمیری

میزان پبلشرز (رجسٹرڈ)
متصل فائر اینڈ ایمرجنسی سروسز ہیڈ کوارٹرس
بٹہ مالو سرینگر
Ph: 2470851, Fax : 2457215, Mobile : 9419002212
email:meezanpublishers@rediffmail.com

مصنف	:	پروفیسر حامدی کاشمیری
کتاب	:	اردو نظم کی دریافت (حصہ اول)
سنہ	:	۲۰۰۹ء
تعداد	:	۵۰۰
کمپوزنگ	:	گلزار حضر تبلی
قیمت	:	۲۰۰/روپے
طابع	:	میزان پرنٹرس
ناشر	:	میزان پبلشرز

میزان پبلشرز (رجسٹرڈ)

متصل فائر اینڈ ایمرجنسی سروسز ہیڈکوارٹرس

بٹہ مالو سرینگر

Ph: 2470851, Fax : 2457215, Mobile : 9419002212

email:meezanpublishers@rediffmail.com

Title	:	**Urdu Nazm Ki Daryaft (Vol.I)**
Author	:	**Prof. Hamidi Kashmiri**
Price	:	Rs 200/- Only
Pblisher	:	**Meezan Publishers** Opp. Fire and Emergency Sevices Headquarters, Batamaloo, Srinagar Kashmir-190001

انتساب

آنکھوں کی ٹھنڈک

اور

روح کی خوشبو

اریج

کے نام!

حامدی کاشمیری

''ایک جدید ادیب متن کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے، وہ ایسا کوئی وجود نہیں رکھتا، جسے لکھائی کے تقدم و تاخر سے کوئی سروکار ہو، وہ ایسا کوئی موضوع نہیں جو کتاب کا اثبات کرے، وہ ایسا کوئی وقت نہیں جس وقت کا دعویٰ کیا جائے، ہر متن دائماً یہاں اور ابھی لکھا جاتا ہے، واقعہ یہ ہے (یا اس سے مستنبط ہوتا ہے) کہ لکھائی، ریکارڈنگ، ترسیم اعداد، نمائندگی، تصویر کشی جسے کہ کلاسیک کہہ سکتے ہیں، سے اب مخصوص نہیں ہے، اس کے بجائے یہ ایک نادر لفظی ہئیت جس کے اعلانیہ میں کوئی مافیہ نہیں، سوائے اس عمل کے جس سے یہ معرض اظہار میں لایا جاتا ہے، سے مخصوص ہے''

رولاں بارتھ

مندرجات

معروضات

ایک فاتح کے لئے مفتوحہ شہر ایک نادیدہ اور اجنبی شہر ہوتا ہے...... ایک شہر اسرار، وہ اپنی حکمت عملی، علم وخبر اور ضروری ہتھیاروں سے لیس ہو کر اسے فتح تو کرتا ہے، مگر ایسے مکمل طور پر مغلوب ومطیع نہیں کر سکتا، وہ اس شہر اسرار کے اطراف واکناف، اس کے مکانوں، مکینوں، جگہوں، راستوں، کوہ وادی باغ وراغ اور لوگوں کی عبادت گاہوں اور طرزِ زندگی کی جان پہچان پیدا کرنے میں دلچسپی لیتا ہے، تاہم بہت کچھ جاننے کے باوجود وہ یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس نے سب کچھ جان لیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ بہت جانکاری کے باوجود بہت کچھ اس کے مشاہدے اور فہم و علم سے بعید رہتا ہے، یہ بھی سچ ہے کہ اس کے ورود وتداخل سے شہر انتشار آشنا بھی ہو جاتا ہے، اور اس کے کئی راز افشا بھی ہو جاتے ہیں، لیکن جب وہ معمول پر آجاتا ہے، تو دوبارہ اپنی دیرینہ اسراریت کو بحال کرتا ہے، اور پھر وہی شہر اسرار بن جاتا ہے۔

نقاد کے لئے بھی نظم ایک شہر اسرار ہے، وہ اسے فتح کرنے کی خواہش اور منصوبہ بندی کرتا ہے اور اس کے پرکشش اسرار ورموز کو منکشف کرنے کا بیڑا اُٹھاتا ہے، یہ شہر اس کے لئے ایک بڑے چیلنج کا حکم رکھتا ہے، اور وہ جمالیاتی اور جبلی مقتضیات کے زیر اثر متجسسانہ ذہن، قوتِ مدرکہ اور فہم وبصیرت کے علاوہ جدید تر تفہیمی اور تحسینی وسائل کو کام میں لا کر اس کے اسرار سربستہ کی کھوج لگاتا ہے، اور اس کی کلی شناخت کی سعی کرتا ہے، تاہم اس پر یہ بات کھلنے میں دیر نہیں لگتی کہ

اس کے لئے اسکی مکمل تسخیریت ممکن نہیں، اس آگہی کے باوجود وہ اپنے جدلیاتی عمل کو جاری رکھتا ہے، کیونکہ اس سے رابطہ قائم کرتے ہی وہ اس کے خلقی سحر میں آجاتا ہے، اپنے جدلیاتی عمل کو جاری رکھنے کا جواز اس جمالیاتی انبساط اور وسیع تر فکری توسیع سے فراہم ہوتا ہے، جو ردعمل کے طور پر اس کے تجربے کی تشکیل کرتا ہے، یہ جدلیاتی عمل ادبی اصطلاح میں تنقیدی عمل سے موسوم کیا جاسکتا ہے، اور یہی وہ عمل ہے جو نظم کے تشکیل پزیر تجربے کے امکانی اکتشاف کو ممکن بناتا ہے،

پیش نظر کتاب میں تنقیدی عمل کی اسی نوعیت کے تحت اردو نظم کی تفہیم و تحسین کی کوشش کی گئی ہے، اردو میں جدید نظم نگاری کی ابتداء انیسویں صدی کے وسط کے فوراً بعد آزاد اور حالی کی نظم جدید کی تحریک سے ہوئی ہے، اس دور میں نظم جدید کا تصور انگریزی نظموں کے بعض نمونوں کی دستیابی سے متعارف و مروج ہوا، اور پھر موجودہ عہد تک ایک صدی سے زیادہ عرصے کے دوران اردو نظم بلوغ اور ترقی کی منزلوں سے گذرتی رہی، اور آج اردو شاعری میں نظموں کا قابلِ توجہ اور وافر ذخیرہ جمع ہو چکا ہے،

جہاں تک تاریخی پس منظر میں نظم کی تنقید کا تعلق ہے، وہ حد درجہ غیر متعلقہ اور نارسا رہی ہے، یہ مجموعی طور پر نظم کا سامنا کرنے اور اسکی امکان پذیر نامیاتی اکائی کو دریافت کرنے کے بجائے اسکی اس کے خالق کے حوالے سے سماجی، تاریخی یا شخصی معنویتوں کی تشریح و تعبیر پر زور دیتی رہی ہے، یہ نظم کے عمیق تجزیے کے بجائے اسکے عمومی جائزے پر قانع رہی ہے، نتیجے میں نظم کے تخلیقی وجود کی اسراریت ناقابل رسائی ہو کر رہ گئی ہے، ظاہر ہے اسی نوع کی تنقید نظم کے تخلیقی کردار کی شناخت میں معاونت کرنے کے بجائے مزاحم ہو کر رہ گئی ہے، اور اسکی تحسین و تقدیر کا

مسئلہ جوں کا توں رہا۔

چونکہ میں شروع سے ہی اردو نظم کے مطالعے میں دلچسپی لیتا رہا ہوں، اور میں نے ڈاکٹریٹ کے لئے بھی یورپی اثرات کے تحت اردو نظم پر کام کیا ہے، اس لئے مجھے ہمیشہ سے یہ احساس رہا ہے کہ اردو نظم تنقید کے حوالے سے ایک غیر مفتوحہ شہر اسرار ہے، اور نقادوں کے لئے یہ ایک مستقل چیلنج کا حکم رکھتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ وہ اس چیلنج کی ان دیکھی اور ان سُنی کر رہے ہیں، میں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے اس کے تجزیاتی مطالعے کی طرف توجہ دی، اور تجزیہ و تحلیل کا ایک ایسا تخلیقی طریقہ اختیار کیا، جو نظم کی لسانی ساخت میں مستور تجربے تک رسائی کو ممکن بنادے، اور قاری کو معنی و مطالب کے بے فیض استخراجی گورکھ دھندے میں الجھانے کے بجائے اس کے لفظ و پیکر کے ترکیبی عمل سے نمود کرنے والے نامعلوم تجربے سے آشنا کیا جائے، تاکہ وہ حیرت اور مسرت کو محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ فکر و آگہی کے عمل سے بھی گذرے، میرے نزدیک یہ اردو نظم کی دریافت کا عمل ہے، اس بحر کی تہہ میں پنہاں گنج گہر کی دریابی کا عمل،

اپنے تجزیاتی طریق کار کی وضاحت میں نے کتاب کے پہلے حصے میں کی ہے، یہاں یہ اجمالاً عرض کرنا مطلوب ہے کہ نظم ایک اچھے فن پارے کی مانند ایک زندہ متحرک اور Dynamic عضوی اکائی ہے، جو لفظوں کی علامتی صورت اختیار کرتی ہے، یہ لسانی تقلیب کا عمل ہے، جو اسے نثر کی زبان سے مختلف بناتا ہے، نظم کی علامتی صورت کی شناخت کیلئے اس کے لسانی سٹرکچر کا وقت نظر اور دقیقہ سنجی سے تجزیہ کرنا لازمی ہے، یہ لفظ ہی ہے جو اس کے اسراری تجربے کے انکشاف کے لئے کلید کا درجہ رکھتا ہے، اس عمل میں الفاظ کے لغوی معانی کا عمل غیر متعلقہ ہو کے رہ جاتا ہے۔

کتاب کے حصۂ دوم میں ۲۳ نظموں کے تجزیے درج کیے گئے ہیں، ہر تجزیے سے پہلے نظم کا متن شامل کیا گیا ہے، کتاب کے حصہ اول میں صنف نظم کی نمود، ماہیت، ارتقاء، اسکی تخلیقی حیثیت اور اس کے اجزائے ترکیبی کی وضاحت کی گئی ہے، مزید برآں اس حصے میں میں نے اپنے تجرباتی طریق کار کی نوعیت، مروجہ اور روایتی تجزیوں سے اس کے مختلف ہونے اور اسکی ممکنہ اطلاقیت کے امکانات سے بحث کی ہے،

میں نے گذشتہ برسوں میں پچاس سے زاید لفظوں کے تجزیے کیے ہیں، ان میں عہد قدیم سے لے کر جدید دور کی نظمیں شامل ہیں، نظموں کے انتخاب میں نظم نگار سے زیادہ نظموں کے متون کو پیش نظر رکھا گیا ہے، اور تمام تر معروضی اور تجزیاتی طریق نقد سے کام لیا گیا ہے، نظموں کے پیش نظر انتخاب کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں کہ بقیہ نظمیں، جنکی تعداد کم نہیں ہے، خواہ شامل مطالعہ شاعر کی ہوں، یا دیگر شعراء کی، جو شامل مطالعہ نہیں، اس طریق نقد کی نفی کرتی ہیں، اِن نظموں کے شامل مطالعہ نہ کرنے کی وجہ زیر نظر کتاب کے حجم کی مناسب حد بندی کے سوا اور کچھ نہیں، چنانچہ اِن نظموں کا دوسرا مجموعہ مرتب کیا گیا ہے، جس میں تیس نظمیں شامل ہیں منظر عام پر آئے گا، اور ہاں جو نظمیں پیش نظر کتاب میں شامل کی گئی ہیں، اُن کو انتھالوجی (anthology) قرار دینا درست نہیں، میرے سامنے یہ مقصد نہیں رہا کہ میں نظموں کا کوئی انتخاب مرتب کروں، میں نے نظموں کے انبار سے بعض نظموں کو لیا ہے، تا کہ تجزیاتی طریق نقد کی اطلاقی حیثیت کے امکانات کو دریافت کروں، میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ میں نے ہر نظم کے جملہ اسرار تک رسائی حاصل کی ہے، یہ شاید ممکن بھی نہیں، کیونکہ فن پارے کو جس قدر قریب کیا جائے، اسی قدر وہ گریز پا بھی رہتا ہے، قاری اساس تنقید سے یہ مسلم ہو چکا ہے، کہ

قاری اپنے فہم وادراک، ذکی الحسی اور ذوق و تجسس کے مطابق ہی فن کے شہر اسرار میں بار پا سکتا ہے، میری کوشش تاہم یہ ضرور رہی ہے کہ نظم کے اسرار کو زیادہ سے زیادہ مس کروں:

گماں مبر کہ بہ پایاں رسید کار مغاں

ہزار بادۂ ناخوردہ دررگ تاک است

اس کام کی تکمیل میں شروع سے آخر تک مصرہ مریم کا عملی تعاون حاصل رہا ہے، قدم قدم پر ان کی معاونت کے ساتھ ساتھ اُن کی سخن فہمی سے میں نے برابر روشنی لی ہے، میں اُن کا شکر گزار ہوں،

اپنے بیٹے مسعود عالم کا شکریہ ادا کرنا واجب ہے، جنہوں نے مسودے کو کمپیوٹرسٹی کے زیر اہتمام شائع کرنے کی ذمہ داری قبول کی، میں خاص طور پر گلزار حضرت بلی کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جو مسودے کی ٹائپنگ کے ساتھ ساتھ میری ہر ممکنہ معاونت کرتے رہے،

حامدی کاشمیری

کوہ سبز، مسعود منزل،

شالیمار، سری نگر، کشمیر

ادراک

(حصہ اول)

ادراک

ولی دکنی کے دہلی میں وارد ہونے کے اکیس سال بعد یعنی ۱۷۲۱ء میں جب ان کا دیوان دکن سے دہلی پہنچا، تو وہ اردو شاعری کے حوالے سے ایک عہد آفریں اور دوررس تبدیلی کا موجب ہوا۔ اس دیوان سے اہلیان دہلی کے لئے گویا ''مہر عالمتاب کا منظر'' کھل گیا، ولی کا دیوان دکن میں مرتب ہونے کے باوجود لسانی اور شعری اعتبار سے دکن کے مقامی نوعیت کے اثرات کے غلبے سے دامن چھڑا کر ایرانی کلچر کی کشادگی، نفاست اور رنگارنگی اور فارسی کی لسانی روایت کے عناصر کو اپنے اندر جذب کر چکا تھا اس لئے دہلی میں اس کی خوب پزیرائی ہوئی۔ اور اس کا اس عہد کے شعری ذہن پر ایسا کارگر اثر پڑا کہ اردو شاعری کا، جو بالکل ابتدائی حالت میں تھی باقاعدگی اور سرگرمی سے آغاز ہوا، اس کے قبل کے ادوار میں مغل بادشاہوں کی سرپرستی میں فارسی کا چلن تھا، اور فارسی میں شعر کہنا باعث افتخار سمجھا جاتا تھا، جہاں تک اردو کا تعلق تھا وہ بے اعتنائی اور بے قدری کی شکار تھی، دکن کی صورت حال اس سے مختلف تھی۔ وہاں اردو میں شعر گوئی کی روایت قائم ہو چکی تھی، اور محمد قلی قطب شاہ جیسے نامور شعراء کا سکہ رواں تھا، دکنی شاعری پر بالعموم فارسی کے اثرات تو تھے ہی، مگر مقامی اثرات اتنے غالب تھے کہ اس کی یعنی دکھنی کی جدید شکل، جسکی مثال ولی کی شاعری فراہم کرتی ہے، ابھی دور کی بات تھی اس لئے دکھنی شمالی ہند کے لئے غیر مانوس اور اجنبی تھی، ولی کا معتد بہ حصہ اسلوب، لسانی برتاؤ اور آہنگ کے اعتبار سے

اردو کی موجودہ ترقی یافتہ لسانی شکل سے ملتا جلتا تھا، نتیجہ یہ ہوا کہ دہلی کے شعراء اسے ایک جدید viable اور موثر شعری اظہار سمجھ کر اسے بلا تامل قبولنے پر آمادہ ہوئے، نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں۔

"ولی کے دیوان کا ہی اثر تھا جس نے ثابت کرایا کہ اپنی زبان میں اتنی صلاحیت موجود ہے کہ وہ پختہ فارسی کی طرح سخن گوئی کے تمام مضامین کی بہ خوبی حامل ہوسکتی ہے"

چنانچہ اردو شعراء نے اردو کی نحوی ساخت اور دیگر لسانی خصائص کو برقرار رکھتے ہوئے فارسی شاعری سے نہ صرف الفاظ، استعارے، تراکیب، محاورے، تلمیحات، آہنگ، صنائع بدائع اور بحور و اوزان ہی مستعار لئے، بلکہ ایرانی موضوعات و تصورات کو بھی بے دریغ استعمال کرتے رہے، انہوں نے اسی پر بس نہیں کیا، بلکہ فارسی کی جملہ اصناف شعر مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مخمس اور ترکیب بند وغیرہ کو بھی اردو میں متعارف کیا اور ان پر اپنا حق ملکیت قائم کیا، ان اصناف میں غزل اردو شعراء کے لئے خصوصی طور پر مرکز توجہ ثابت ہوئی اور ہر چھوٹے بڑے شاعر نے اسے ترجیحی طور پر برتا، اور اتنی گرمجوشی اور تواتر سے کہ صدیوں پر پھیلے ہوئے شعری سرمائے میں غزل ہی کو کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے دوسری اصناف پر برتری اور تفوق حاصل ہے، غزل کی مقبولیت کے اسباب (جو چند در چند ہیں) گنانے کا یہ موقعہ نہیں، تاہم دو اسباب کا ذکر مناسب رہے گا، اول یہ کہ غزل ساز و آواز کے ساتھ گائی جاتی تھی اور درباروں سے لے کر عوامی محافل تک غزل گائیکی کا چلن تھا، جس سے اس کی مقبولیت فزوں تر ہوتی گئی، دوم، غزل اپنی صنفی نوعیت، جو ردیف و قافیہ کی پابندی سے تشکیل پاتی ہے، سے بھی شعراء کو اپنی جانب کھینچتی رہی، کیونکہ اس میں عام شعراء بھی آسانی سے طبع آزمائی کرتے تھے۔

بہر حال، فارسی زبان اور شاعری کے ہمہ گیر اثر و نفوذ سے اردو شاعری اپنے اوائلی دور

سے ہی وسیع پیمانے پر مستفید ہوتی رہی۔تاہم فارسی سے استفادے کا عمل امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ بیشتر صورتوں میں تخلیقی کم اور تقلیدی زیادہ ہوتا گیا، فارسی سے اثر پزیری کے غالب رجحان کا ایک منفی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کی شعری اور لسانی روایت اپنی زمین، آب و ہوا اور ثقافتی سرچشموں سے دور ہوتی گئی، اور بدیسی چیزوں پر انحصار کرنے لگی، ایک خرابی یہ بھی پیدا ہوئی کہ اردو کے سینکڑوں شعراء عجمیت سے وابستگی پر اصرار کرتے ہوئے اس کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے اس کے ظواہر کا اتباع کرتے رہے، اور وہ عمر بھر روایتی شاعری کے سرابوں میں بھٹکتے رہے، یہ ضرور ہے کہ میر اور غالب جیسے تخلیقی نوابغ نے فارسیت کے حاوی اثرات کو قبولنے کے باوجود اپنی تخلیقی اپج کا پوری طاقت اور آب و تاب کے ساتھ اظہار کیا، اور نئے فکری اور جمالیاتی آفاق روشن کئے، تاہم ایسے شعراء کی تعداد کثیر ہے، جو اپنی شعری صلاحتوں کو بے دردی سے روایت پرستی کی نذر کرتے رہے، اور شعوری یا غیر شعوری طور پر گھاٹے کا سودا کرتے رہے۔

قدیم ادوار میں روایتی اصناف شعر بالخصوص غزل کا اردو شعراء کے ذہنوں پر ایسا تصرف رہا کہ وہ غزل ہی کے ہو کر رہ گئے، ان پر غزل کا ایسا جادو چلا کہ وہ کسی نئی صنف کو ایجاد کرنے کی طرف توجہ کر سکے، اور نہ ہی دکنی طرز کی صنف نظم ان کو متوجہ کر سکی، دکنی دور میں نظم گوئی کے ابتدائی نمونے وافر تعداد میں موجود تھے، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف حسین شاہ راجو کی ''چکی نامہ'' پہلی نظم ہے، جو لوک طرز کی ہے، اس کے بعد محمد قلی قطب شاہ اور دیگر شعراء نے رنگارنگ موضوعاتی نظمیں لکھیں، یہ نظمیں شمالی ہند کے شعراء کے لئے باعث کشش ثابت نہ ہوئیں، شمالی ہند میں اس دور میں نظم کا کوئی تصور موجود نہ تھا، صرف محمد افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کے یہاں موضوعی نظموں کے چند ابتدائی نمونوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، دکنی دور کی نظمیں ہوں

یا شمالی ہند کے ابتدائی دور کی نظمیں، یہ دونوں زبان و بیان کی کہنگی اور ناتراشیدگی کے ساتھ ساتھ مروجہ اصناف یعنی مثنوی یا مرثیہ ہی کا انداز و اسلوب رکھتی ہیں، اور کسی نئی اور منفرد ہئیت کو پیش نہیں کرتیں، ان نظموں کو ان کی موضوعی وحدت ہی صنف نظم کے اس تصور کے قریب کرتی ہیں، جو اپنی دیگر خصوصیات کے ساتھ (جن کا ذکر آگے آئے گا) انیسویں صدی میں مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیر اثر اردو میں فروغ پانے لگا، بہر حال، مروجہ اصناف میں کسی خارجی موضوع پر نظم لکھنے کا سلسلہ آزاد اور حالی تک جاری رہا، بلکہ ان کے بعد اس وقت تک جاری رہا، جب تک نظم آزاد اور نظم معرا کے نمونے اردو میں متعارف کئے گئے، یہ نظمیں بالعموم خارجی نوعیت کی ہیں اور کسی بھی خارجی موضوع مثلاً فطرت، شہری زندگی، عمارات و باغات یا عصری حالات وغیرہ کو نظمانے کے عمل کی پابند ہیں۔

قدیم دور میں ولی، فائز، حاتم، سراج اور آبرو کے بعد میر اور سودا کی مثنویوں اور قصیدوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں، جنکو جذبات نگاری یا منظر کشی کے عمدہ نمونے قرار دیا جا سکتا ہے، اور جو نظم پاروں کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں، بعض ایسی نظمیں (مثلاً میر کی "گھر کا حال") بھی لکھی گئیں، جو مروجہ اصناف میں ہی لکھی گئی ہیں، تاہم کسی مثنوی یا مرثیہ کا حصہ نہیں ہیں، یہ انفرادی طور پر کسی معینہ موضوع سے سروکار رکھتی ہیں۔ قدیم دور میں نظیر اکبر آبادی واحد شاعر ہیں جنہوں نے ترجیحاً نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور متعدد ایسی نظمیں لکھیں جن میں تکرار و طوالت سے قطع نظر، موضوع کی وحدت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ان کے یہاں بعض ایسی نظمیں مثلاً "روضہ تاج گنج" ملتی ہیں جو خیال اور زبان کے ارتباطی عمل کی مظہر ہیں۔ انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ غدر کے بحرانی واقعے کے زیر اثر کئی نظمیں لکھی گئیں جو شہر آشوب کہلاتی ہیں، یہ نظمیں مروجہ

اصناف کے لوازم کی ہی پاسداری کرتی ہیں اسی زمانے میں آزاد اور حالی (جو جدید نظم کے تحریک کے بانی ہیں) نے بھی موضوعی نظمیں لکھیں جو مروجہ اصناف ہی میں لکھی گئی ہیں، ان نظموں کے علاوہ مثنوی، مرثیہ یا قصیدہ کے ایسے حصوں پر بھی نظموں کا اطلاق کیا گیا جو اپنی صنف یا سیاق سے علیحدگی اختیار کرنے پر بھی موضوعی وحدت کا احساس دلاتے ہیں، چنانچہ ایسے حصے جو جذبات نگاری سے متعلق ہیں بطور مثال پیش ہو سکتے ہیں، تاہم نظموں کے ان نمونوں پر صرف موضوعی وحدت کی بنا پر ہی نظموں کا اطلاق ہو سکتا ہے، اور نظم کی اس خصوصیت یعنی موضوع کی وحدت کی اس زمانے میں ایسی پزیرائی ہوئی کہ ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے اس تاریخی جلسے میں اسکی توثیق ہوئی جب شعراء کو مصرع طرح پر غزلیں لکھنے کے بجائے متعینہ موضوعات پر مربوط نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی، اور خود آزاد اور حالی نے بھی موضوعی نظمیں لکھیں، اور نظم کی یہ نوع نظم جدید کی اصطلاح کے طور پر مروج ہونے لگی۔

سوال یہ ہے کہ نظم جدید کا جو تصور آزاد اور حالی کے ذہنوں میں تھا، وہ قدیم نظموں مثلاً بسنت یا پریم کہانی (محمد قلی قطب شاہ) سورت کی تعریف میں (ولی) بکٹ کہانی (افضل) گھر کا حال (میر) آدمی نامہ (نظیر اکبر آبادی) یا کسی شہر آشوب مثلاً فغان دہلی (داغ) یا خود آزاد کی ابر کرم یا حالی کی برکھارت سے مختلف تھا؟ اس سوال کا جواب دینے کے لئے یہ طے کرنا ہوگا کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا کیا تصور تھا، آزاد کو اپنے عہد میں نظمیں لکھنے میں اولیت کا درجہ حاصل ہے، کیفی دہلوی کے نزدیک انہوں نے ''پہلی نظم نئی طرز کی موزوں فرمائی'' سید احتشام حسین نے بھی آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورات پھیلانے میں ''اولیت'' کا درجہ دیا ہے، کلیم الدین احمد بھی اسی خیال کے موئید ہیں، یوں آزاد نئی طرز کی نظم نگاری کے موجد ٹھہرتے ہیں، اور حالی کو

اس معاملے میں ان کے ہمقدم ہونے کا شرف حاصل ہے، تاہم آزاد نے کہیں بھی نظم جدید کی اصطلاح کی وضاحت نہیں کی ہے، ان کے خیال میں جیسا کہ ان کی نثر و نظم سے اخذ کیا جاسکتا ہے، نظم کا تصور ان کے زمانے میں اس حد تک نیا ہے کہ اس میں روایتی اور پیش یا افتادہ مضامین کے بجائے نئے موضوعات کو سمونے کی سعی کی گئی، اور اس کام کے لئے بالخصوص مثنوی کی صنف سے استفادہ کیا گیا، آزاد کی کوشش یہ رہی کہ وہ نظم کو موضوعی اعتبار سے دیگر اصناف مثلاً غزل کے روایتی اسلوب و آہنگ سے ممیّز کریں، تاہم وہ اسے ہیئتی یا تکنیکی لحاظ سے کسی تبدیلی یا تجربہ کاری سے آشنا نہ کرسکے یہی صورت حال حالی کے یہاں بھی ملتی ہے، جو مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی کے مقابلے میں کسی صنف کو بہتر نہ سمجھتے تھے، پس، ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا تصور وجودی، تکنیکی یا ہیئتی لحاظ سے قدیم نظموں کے تصور سے مختلف نہ تھا، اس لئے ان کو نظم جدید کی تحریک کے بانی یا اس اصطلاح کے موجد قرار دینا، جیسا کہ عام طور پر کیا جاتا ہے، درست نہ ہوگا، تاہم وہ بالخصوص آزاد، منظّم اور مسلسل کوششوں سے اور رائے عامہ کے مطابق نئی نظم کے اولین معمار قرار پاتے ہیں، اس ضمن میں آزاد کی ان کوششوں کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جو انھوں نے کرنل ہالرائیڈ کی زیر سرپرستی انجمن پنجاب کے تحت موضوعی نظموں کو مقبول عام بنانے کیلئے انجام دی ہیں، اور اس غرض کے لئے خود بھی نظمیں پڑھیں، چنانچہ ان کی ایک نظم ''رات'' کو جو انجمن کے جلسے میں پڑھی گئی، کرنل ہالرئیڈ نے ''اس طرز کی ایک عمدہ نظم'' قرار دیا، جس کا رواج مطلوب ہے، کرنل ہالرئیڈ نے آزاد کی نظم ''رات'' کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ نظم ''ایک عمدہ نمونہ اُس طرز کا ہے، جس کا رواج مطلوب ہے'' ظاہر کرتا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں انگریزی نظموں کی دستیابی سے اردو کی روایتی شاعری کی ازکاررفتگی کا

احساس، جسکا برملا اظہار حالی کے مقدمہ میں بھی ہوا ہے، عام ہو چکا تھا، اور شاعری کو تازگی اور وسعت سے آشنا کرنے کے لئے مغربی نظموں سے استفادہ کرنے کا رجحان تقویت پا رہا تھا، اس رجحان کی بھرپور ترجمانی آزاد اور حالی کرتے رہے، اور انہوں نے اسے بلاشبہ ایک تحریک کی صورت دینے کی سعی کی، انہوں نے نظریاتی طور پر بھی اور عملاً بھی نظم، جسکی روایت موجود تو تھی، مگر مقبول نہ تھی اور ایک الگ صنف کے طور پر اپنی الگ حیثیت منوا نہ سکی تھی، کو رواج دینے کی سعی مشکور کی، یہ سعی واضح طور پر غزلیہ شاعری کی فرسودگی کے خلاف ایک گہرے ردعمل کی غماز تھی، اس لئے انھیں آسانی سے نظم نگاری کے اولین علمبرداروں سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ قدیم دور میں غزل کے بغیر جو اصناف مثلاً قصیدہ، مرثیہ، مثنوی یا رباعی مروج تھیں، ان کو نظم سے موسوم کرنے کا غیر شعوری رجحان ملتا ہے، اس کا ثبوت غزلیہ اشعار اور تذکروں میں بھی ملتا ہے تاہم اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غزل کو صنفی اعتبار سے دوسری اصناف سے مختلف ہونے کے باوجود نظم کے دائرے سے خارج کیا جاتا تھا، اس لئے نظم بالعموم کلام موزوں کے مترادف ہی سمجھی جاتی تھی اور کلام موزوں میں غزل بھی شامل تھی، غالب نے ''لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی '' میں نظم کو کلام موزوں ہی کے معنی میں برتا ہے، جس کے ذیل میں جملہ روایتی اصناف بشمول غزل بھی آتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ غالب نے ''لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی'' کا ذکر کر کے نظم کے اس تصور، جو ارتقائے خیال کی طرف اشارہ کناں ہے، کو بیان کیا ہے جو آگے چلکر نظم جدید کی امتیازی خصوصیت بن گیا، غالب سے قبل، قدیم ادوار میں روایتی اصناف کو نظم سے موسوم کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ نظم کے اس تصور سے مطابقت رکھتی تھیں، جو مغرب کے زیر اثر انیسویں صدی کے نصف اول کے بعد رائج ہونے لگا،

تاہم قدیم ادوار میں بالعموم غزل کی منتشر الخیالی کے برعکس روایتی اصناف کو موضوعی تسلسل کی بنا پر نظم سے موسوم کیا جاتا رہا، نظیر اکبر آبادی کی نظمیں روایتی اصناف کے لوازم کی پابندی کے باوجود تسلسل خیال کی بنا پر نظمیں کہلانے لگیں۔

بغور دیکھا جائے تو آزاد اور حالی بھی نظم کے اسی تصور کے حامی تھے، یہ ضرور ہے کہ وہ نظم کے اس تصور کو اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے حق میں تھے، اور اسے صنف غزل کے مقابلے میں جوان کے عندیے میں بھی پامال ہو چکی تھی، مروج و مقبول بنانا چاہتے تھے، اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے موضوعی مشاعروں کی طرح ڈالی، بہر حال اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ آزاد اور حالی کے ذہن میں نظم کا جدید مفہوم پوری طرح واضح نہیں تھا، وہ زیادہ سے زیادہ نظم کو روایتی ہئیت کے باوجود موضوعی شاعری کا نعم البدل بنانے کے خواہش مند تھے، ان کی مساعی البتہ اس حد تک کامیاب رہی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک ہر اس شعری تخلیق کو نظم سے موسوم کیا جانے لگا، جو موضوع کی وحدت سے متصف ہو خواہ وہ روایتی صنف ہی میں کیوں نہ لکھی گئی ہو، اس دور میں تاہم ایک خاص بات یہ ہوئی کہ نظم کے ہیئتی ارتقاء میں نظم خواہ وہ روایتی صنف میں کیوں نہ ہو علیحدہ طور پر اپنا وجود منوانے لگی اور یہ کسی روایتی صنف سے متعلق نہ رہی، یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ آزاد اور حالی کے زمانے میں اور اسکے بعد بھی نظم کی اصطلاح زیادہ سے زیادہ مروج ہوتی گئی اور اس کے اصطلاحی مفہوم کا اطلاق شعر کے علاوہ ایک ایسے کلام موزوں پر ہونے لگا جو (۱) غزل نہ ہو اور (۲) جو تسلسل مضمون رکھتا ہو، نظم کے اس تصور کو انگریزی شعراء کی نظموں سے اصل یا ترجمے کی صورت میں واقفیت بڑھانے کے مواقع کی فراہمی نے تقویت دی، اور اختتام صدی تک نظم اپنے نئے مفہوم (جو انگریزی پوئم کی اصطلاح سے مستخرج تھا) کے ساتھ

شعراء اور پڑھے لکھے لوگوں کے ذہن میں جا گزیں ہوتی گئی، اور صنف نظم قبول عام حاصل کرتی گئی، گوپی چند نارنگ نے نظم کے اسی تصور کو پیش کیا ہے، لکھتے ہیں '' آج جو عام نظم کا تصور ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے وہ نہ تو مثنوی والے منظوم بیانیے سے لگا کھاتا ہے نہ سنسکرت کی شعری روایت سے اس کا تعلق ہے بلکہ نظم کے مغربی سانچے سے جب ہم مختصر نظم اور طویل نظم کا سوال اٹھاتے ہیں، تو ہمارے ذہن میں دراصل مغربی سانچے ہوتے ہیں '' چنانچہ مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیر اثر رفتہ رفتہ نظم جدید کی شکل واضح ہونے لگی، اور موضوع میں ربط و تسلسل پر زور دینے کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہئیت کی تجربہ پسندی کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی اور اس فنی اصول کو تسلیم کیا جانے لگا کہ شعری تجربہ (جسے موضوع کہا جاتا ہے) اپنی نوعیت کے مطابق اپنی لسانی ہئیت کو وضع کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ روایتی اصناف نظم کے نئے تصور سے عدم مطابقت کا احساس دلانے لگیں اور رفتہ رفتہ ہیئتی قیود مثلاً وزن یا ردیف وقافیہ کی پابندی سے بھی صرف نظر کرنے کے رجحان کو تقویت ملی، حالی نے مقدمے میں وزن کو '' نفس شعر'' کے لئے ضروری قرار نہیں دیا ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے اپنے رسالے دلگداز میں انگریزی ڈراموں کے تتبع میں '' فلپانا'' کو بلینک ورس میں شائع کیا یہ اردو نظم کو ہیئتی تبدیلی سے روشناس کرانے میں ایک انقلابی قدم تھا۔

ایک اور اہم بات یہ ہوئی کہ شرر نے صرف نظم معرا (جسے انہوں نے مولوی عبدالحق کے مشورے پر غیر مقفیٰ نظم کے لئے متبادل اصطلاح کے طور پر قبول کیا تھا) کو ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ نظم آزاد کا ایک نمونہ بھی پیش کیا جو انگریزی سے ماخوذ تھا، اور '' سمندر'' کے عنوان سے فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں چھپ گیا، یہ واقعتاً نظم کے ارتقاء میں ایک تاریخی قدم ہے، یہ نظم انگریزی

منظوم ڈراما کا ایک حصہ ہے، جو ''سمندر'' کے عنوان کے تحت مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر کے ایک الگ نظم کی صورت میں چھپ گیا، اس بات سے قطع نظر کہ یہ (سمندر) ڈرامے کا ایک حصہ ہے، یہ ایک الگ نظم کا تاثر پیدا کرتا ہے، اور اردو میں نظم آزاد کے اولین خاکے کے طور پر اپنی تاریخی اہمیت منوالیتا ہے۔ راقم نے اپنی کتاب ''جدید اردو نظم اور یورپی اثرات (۱۹۶۸) میں صفحہ نمبر ۱۳۲ پر اس کا ذکر کیا ہے'' میرے بیان کی صحت کو چیلنج کرتے ہوئے ڈاکٹر حنیف کیفی نے اپنی کتاب ''نظم معرا اور نظم آزاد'' میں جو دلیل دی ہے، وہ خود صحت سے بعید ہے، حالانکہ خلیل الرحمان اعظمی، عبادت بریلوی اور گیان چند جین نے بھی غیر مبہم انداز میں شرر کو نظم آزاد کا خالق قرار دیا ہے، راقم نے متذکرہ کتاب میں اس رائے کا یوں اظہار کیا ہے:۔

''قافیہ کی قید کی عدم موجودگی میں خیال ایک مصرع کو توڑ کر دو تین کرداروں کے ذریعے ادا کیا جا سکتا تھا، اس طرح گویا شرر نے آج کی اصطلاح میں آزاد نظم کے لئے بھی ابتدائی خاکہ پیش کیا ہے'' اس کے بعد مرقوم ہے ''انہوں نے ایک نظم سمندر کے عنوان سے لکھی تھی، جو ایک ہی وزن اور بحر میں ہے، لیکن جس کے مصرعے خیال کے آہنگ کے مطابق چھوٹے بڑے کر دئے گئے ہیں، یہ نظم دلگداز فروری ۱۹۰۱ء میں چھپی ہے ڈاکٹر حنیف کیفی نے راقم کی متذکرہ بالا رائے کو شدو مد سے رد کرنے کی کشش کی ہے، مگر؛ جو دلائل پیش کئے ہیں، وہ بے بنیاد ہیں، وہ لکھتے ہیں'' ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' ساتھ ہی لکھتے ہیں'' ظاہر ہے کہ تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کیا نہیں، ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے، اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے'' ظاہر ہے کہ حنیف کیفی یہ کہکر کہ ''یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا

کرنے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کا عمل شرر کے یہاں واقع ہوا ہے، یوں وہ خود اپنے اس بیان کو کہ ''شرر نے آزاد نظم نہیں لکھی ہے'' مسترد کرتے ہیں، اب آگے دیکھئے، ان کو پریشانی ہے کہ میری تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے کہ کسی اور نے'' اس پریشانی کی وجہ نا قابل فہم ہے کیونکہ میری متذکرہ کتاب میں صفحہ ۱۳۲ پر مندرج ہے کہ نظم ''سمندر'' دلگداز (فروری ۱۹۰۱ء) میں چھپی ہے، یہ رسالہ شاعر کی زیر ادارت نکلتا تھا اور اس میں شاعر کا نام بھی نظم کے ساتھ منسلک ہے،'' ان اندراجات کے بعد یہ کہنا کہ ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے'' یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا یہ بات از خود واضح نہیں ہوتی کہ نظم میں مصرعوں کی تبدیلی کا عمل خود شاعر سے واقع ہوا ہے لہٰذا موصوف کا یہ کہنا کہ'' تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کی نہیں'' ان کا فرضی اور ادعائی بیان ہے، جو تحقیق سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتا ان کا یہ بیان کہ'' ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے، محض خیال آرائی ہے، جو قطعی غیر متعلقہ ہے، اور خیال آرائی کا یہ سلسلہ دور تک چلا گیا ہے، جس پر رائے زنی کرنا تضیع اوقات ہے، تاہم موصوف نے اپنی بات کو منوانے کے لئے جو تنقیصی انداز روا رکھا ہے، اسکی ایک مثال دینے پر اکتفا کروں گا، لکھتے ہیں'' ڈاکٹر حامدی نے سوغات کے جدید نظم نمبر ہی سے اس آزاد تظم کی نامکمل نقل پیش کر دی ہے، وہیں سے انہوں نے دلگداز فروری ۱۹۰۱ کا حوالہ بھی اخذ کیا ہے'' ڈاکٹر صاحب نے جس قطعیت کے ساتھ دعوی کیا ہے کہ میری رائے اصل دلگداز کے بجائے ذیلی ماخذ یعنی سوغات نظم نمبر سے نقل ہے، وہ ان کے

مطالعے کو مشکوک بنانے کے ساتھ ہی ان کے تحقیقی طریقہ کار کے آداب سے لاعلمی کو بھی ظاہر کرتا ہے، اس ضمن میں عرض یہ کرنا ہے کہ میرا اصلی ماخذ دلگداز کی فائیل ہے، جو لکھنو یونیورسٹی کی لائبریری میں محفوظ ہے اور جس سے استفادہ کے ثبوت کے طور پر میں نے اپنی کتاب میں دلگداز کے فروری ۱۹۰۱ کے شمارے کی نشاندہی کے ساتھ رسالے کا صفحہ نمبر بھی درج کیا ہے۔

یہ تو خیر ایک جملہ معترضہ تھا، میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ شرر نے اردوداں طبقے کو نظم معرا کے ساتھ ساتھ نظم آزاد کے ابتدائی نمونے سے بھی متعارف کرایا ہے، اور اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک اردو نظم کے خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے، اسکی انفرادیت کو مزید واضح اور استوار کرنے کے لئے ۱۹۰۳ میں رسالہ مخزن کے ایڈیٹر سر عبدالقادر نے مخزن کی تین سالہ کارکردگی کا جائزہ لیتے ہوئے صنف نظم کی موضوعی اور ہیئتی لحاظ سے ایک اور اہم جہت کی طرف اشارہ کیا، انہوں نے لکھا ''۱۹۰۱ میں مخزن نے جنم لیا، اسکے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اردو نظم میں مغربی خیالات، فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا، یہ مقصد بھی خاطر خواہ پورا ہوا'' ظاہر ہے نظم اب موضوع کی قید سے آزاد ہو چکی تھی اور ہیئتی لحاظ سے اسکے مسلسل ہونے کے ساتھ "نتیجہ خیز مسلسل" ہونے پر زور دیا گیا، ظاہر ہے نتیجہ خیز مسلسل ہونے کا مطالبہ نظم کے معنوی ارتقاء کی لازمیت ہے، جو نظم سے مختص کی گئی، اور نظم کا یہی تصور جدید نظم سے ہم آہنگ ہو گیا، اسی بنا پر سید احتشام حسین نے نظم کو ایک "مسلسل، مربوط اور ارتقائی شاعرانہ تصنیف" قرار دیا سید احتشام حسین نے نظم کے ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ اس کے ارتقاء کے عنصر پر بھی زور دیا ہے، غور سے دیکھا جائے تو نظم کے اس تصور کو نوعی یا اختصاصی جواز جیسا کہ فاروقی نے اپنے مقالے ' نظم کیا ہے ' میں لکھا ہے، میسر نہ تھا فاروقی نے نظم کے

مفہوم کی تعئین کے ضمن میں بعض بحث طلب سوالات اٹھائے ہیں، ان کا یہ کہنا درست ہے کہ یورپ میں نظم کے تصور کو پیش نظر رکھا جائے، تو غزل کو اس سے الگ نہیں کیا جا سکتا، مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ نظم (poem) کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں اکثر کا کم وبیش اطلاق غزل پر بھی ہوسکتا ہے، اس کے برعکس کلیم الدین احمد کا یہ خیال ہے کہ نظم میں ربط و تسلسل ہوتا ہے، فاروقی کے نزدیک ''ربط و تسلسل اور آغاز و ارتقائے خیال'' کی شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیاں نہیں ہوئی ہیں، تاہم روایت، عادت اور عمومی قبولیت کی بنا پر ہر وہ نظم جو غزل نہیں ہے، خواہ اس کا تعلق روایتی صنف سے ہو یا نہ ہو، نظم کہلائی جا سکتی ہے، یہ ضرور ہے کہ آزاد اور حالی نے جس نظم جدید کے تصور کی ترویج کی اور جو رفتار وقت کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتا گیا وہ روایتی اصناف سے مطابقت کرنے کے بجائے (حالانکہ خود انہوں نے اسی کی مطابقت کی ہے) اپنی ہیئت خود تراشتا ہے، اور اسکی واحد پہچان یہ ہے کہ اس میں موضوعی وحدت ہوتی ہے، فاروقی نے بھی نظم کی بنیادی صفت ''وحدت'' قرار دی ہے نظم کی اس صفت کے پیش نظر ''ہر وہ نظم نظم ہے جو وحدت خیال یا میرے خیال میں ربط و تسلسل کی حامل ہو'' اس لحاظ سے روایتی اصناف میں لکھی گئی نظمیں بھی نظم کے دائرے میں آسکتی ہیں اس نقطۂ نظر سے غزلوں میں ایسی غزلیں بھی ملیں گی جو وحدت رکھتی ہیں، مثلاً غالب کی غزل ''پھر اس انداز سے بہار آئی'' اصولی طور پر نظم سے موسوم کی جا سکتی ہیں، اسی طرح غزلوں کے منفرد اشعار جو نظم ہی کی طرح وحدت رکھتے ہیں اور نظم ہی کی طرح کردار، فضا، مکالمہ اور عضویت رکھتے ہیں، نظم کہلوانے کے حقدار ٹھہرتے ہیں تاہم جو چیز انکو رسمأ نظم کہلوانے میں مانع ہے، وہ وہی توقعات یا رسومیات ہیں جو ہم نے غزل سے وابستہ کی ہیں اور جنکی بنا پر غزل کی منفرد ہیئت مسلم ہوگئی ہے، اس لئے

غزل کو نظم کے دائرے سے الگ کر کے ہر غیر غزلیہ تخلیق، جو وحدت، ارتقاء اور تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، ہمارے مطالعے کا موضوع بن جاتی ہے،

بہرحال آزاد اور حالی کی قائم کردہ نظمیہ روایت چونکہ ان کے دور کے تغیر پزیر ادبی شعور کی علامت تھی، اس لئے ایک عرصے تک روایت سے منسوب ہونے اور ہیئتی اعتبار سے کسی متعینہ شکل میں نہ ڈھلنے کے باوجود زندہ رہی اور رفتار وقت کے ساتھ ساتھ اپنے نقوش واضح کرنے لگی، آزاد اور حالی کے متبعین میں شبلی، اسماعیل میرٹھی، شرر، اکبرالہ آبادی، شوق قدوائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، سلیم پانی پتی، چکبست اور محروم نے ان کی قائم کردہ نظم نگاری کی روایت کی توسیع میں بھرپور حصہ لیا، اور متعدد نظمیں لکھیں جو نظم کے خدوخال کو کسی حد تک نمایاں کرتی رہیں، اس ضمن میں ان تراجم کو خاص دخل رہا ہے، جو اس دور میں کئی مشہور انگریزی نظموں کے کئے گئے، اس طرح سے انگریزی نظم کا تصور ٹھوس شکل میں متعارف ہونے لگا اور اردو شعراء انگریزی کی طرز پر اردو نظمیں لکھنے لگے، سر عبدالقادر نے مخزن کے پہلے شمارے میں جو ۱۹۰۱ میں نکلا، اپنے اغراض و مقاصد میں اہم مقصد یہ قرار دیا کہ "انگریزی کی نظموں کے نمونے پر طبع زاد نظمیں، انگریزی نظموں کے بامحاورہ ترجمے شائع کرنا تا کہ متقدمین کی تقلید کرنے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں" ان ترجموں سے متقدمین نہ صرف "جدید مذاق سے آگاہ ہوئے" بلکہ جدید نظم کے تصور سے بھی آشنا ہوئے اور کئی شعراء نے مغربی نظموں کے منثور اور منظوم تراجم کئے، ان میں اقبال کا نام سرفہرست ہے ان کے علاوہ جن شعراء نے ترجموں کا کام سرانجام دیا، ان میں ضامن کنتوری، عزیز لکھنوی، ظفر علی خان، غلام بھیک نیرنگ، حسرت موہانی، سید حیدر علی زیدی، غلام محمد طور، محمد صادق علی خان کشمیری، میر نذیر حسین انبالوی، شاکر میرٹھی، محروم، طالب

بنارسی اور مولوی سید احمد کبیر قابل ذکر ہیں، نظموں کے تراجم کے علاوہ چند ایسی کتابیں بھی شائع کی گئیں، جو انگریزی نظموں کے منثور یا منظوم ترجموں پر مشتمل ہیں، ان میں ضامن کنتوری کی ''ارمغان فرنگ''، محمد یحییٰ تنہا کی شاعرانہ خیالات ''شیخ الدین کی دو آتشہ'' اثر لکھنوی کی ''رنگ بست''، سروجنی نائڈو کی ''ایوان تصور'' قابل ذکر ہیں، حالیہ برسوں میں امیر چند بہار کی ''نسیم مغرب''، نریش کمار شاد کی ''للکار'' اور میرا جی کی ''مشرق و مغرب کے نغمے'' چھپ چکی ہیں ظاہر ہے مغربی نظموں کے تراجم کی یہ وافر تعداد جدید اردو نظم کی تعمیر و تشکیل میں ایک خاص اہمیت رکھتی ہے، یہ تراجم اردو شعراء کے لئے طبع زاد نظموں کی موضوعی اور ہیئتی تشکیلیت میں ممد ثابت ہوئے، موضوعی اعتبار سے اردو نظم بوقلمونی سے آشنا ہوئی اور ہیئتی لحاظ سے وہ غزل زدگی سے چھٹکارا پانے اور نئی تبدیلیوں سے بہرہ ور ہونے میں کامیاب ہوئی، دراصل بیسویں صدی کے آغاز میں اردو نظم کا ستارہ اقبال کے ہاتھوں چمکا، اور نظم ایک قائم بالذات، منفرد اور جدید شعری صنف کے طور پر اپنی شناخت کروانے میں کامیاب ہوئی، اور پھر موجودہ دور تک یورپی نظم کے متنوع نمونوں سے واقفیت پیدا کرنے کے نتیجے میں جدید اردو نظم اپنی منفرد حیثیت استوار کرتی رہی یہاں تک کہ اردو نظم ایک صدی کے سفر میں اتنی باثروت، تنوع پسند اور بلند رتبہ ہوگئی کہ عالمی سطح پر نظم نگاری کے ہم پلہ ہوگئی،

اردو نظم پر جو تنقیدی کام ہوا ہے، وہ کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے محدود نوعیت کا ہے، میرا جی کی کتاب ''اس نظم میں'' چند معاصر شعرا کی نظموں کے تجزیوں پر مشتمل ہے، اس کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی ''نظم جدید کی کروٹیں'' چھپ گئی، اس میں نظم نگاری کے جائزے کے ساتھ دس نمائندہ نظم نگاروں کے مطالعات پیش کئے گئے ۱۹۶۸ء میری کتاب ''جدید اردو نظم اور یورپی

اثرات'' میں نظم کی صنفی حیثیت کے ساتھ ساتھ اردو نظم کا یورپی اثرات کے تحت جائزہ لیا گیا ہے،

۱۹۷۷ء میں اسلوب احمد انصاری نے ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' شائع کی اس میں اقبال کی تیرہ نظموں کے تجزیے شامل ہیں، نظم کی تنقید کے ضمن میں سوغات کا نظم نمبر بھی اہمیت رکھتا ہے، چند برس قبل انور سدید نے اپنی تنقیدی کتاب ''وزیر آغا'' میں انکی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا، ان موضوعی کتابوں کے علاوہ ادبی رسائل میں اردو نظم نگاروں پر مقالے چھپتے رہے، اردو نظم سے متعلق یہ مطالعات من حیث الکل دو نمایاں تنقیدی عوامل کی نشان دہی کرتے ہیں، اول، ان میں نظم نگاروں کے حوالے سے اردو نظم کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ پیش کیا گیا ہے، دوم، یہ نظم نگاروں کے ساتھ ساتھ ان کی نظموں کے مطالعات کا احاطہ کرتے ہیں، اول الذکر ادبی نقاد کے بجائے ادبی مورخ کے کام کی نوعیت کو ظاہر کرتا ہے، جبکہ موخر الذکر ایک عمومی جائزاتی اور توصیفی انداز نقد کو روا رکھتے ہوئے نظموں کے فنی محاسن اور موضوعات کو نشان زد کرتا ہے،

ظاہر ہے یہ تنقید کا تاریخی، عمومی اور جائزاتی انداز ہے، جو تخلیق سے قریبی، موثر اور نتیجہ خیز رابطہ قائم کرنے کے جدید تنقیدی رویے سے مغائر ہے، یہ انداز نقد تخلیق کو میکانکی طریقے سے موضوع اور ہیئت میں منقسم کر کے ان کے بعض محاسن یا معائب کو بیان کرتا ہے، یا تخلیق کار کے بارے میں سوانحی، تاریخی اور عصری معلومات کا انبار لگا دیتا ہے اور بیچ بیچ میں اسکی تخلیقات سے حوالے بھی دیتا ہے، تا کہ اپنے خیالات کی صحت کی توثیق کر سکے، اردو میں بد قسمتی سے شروع سے ہی یعنی تذکرہ نگاری کے دور سے ہی تنقید کے کم و بیش اسی نوع کے کام کا چلن رہا، اور رفتار وقت کے ساتھ ساتھ یہی سکہ رائج الوقت بنا رہا، ایک اور چیز جو انیسویں صدی سے ہی تنقید کے گلے کا ہار ہوئی، وہ یہ ہے کہ حالی نے مقدمہ میں شاعر کی سماجی ذمہ داری پر اظہار خیال کیا اور پھر سب

لوگ سب کچھ بھول کر ادب کی سماجی حیثیت کے فلسفے کا ورد کرنے لگے، ترقی پسندوں نے تو بہ بانگ دہل ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا اور تنقید کو ادیب کے سماجی شعور کی نشاندہی کا فریضہ سونپ دیا، چنانچہ ''خشت اول چوں نہد معمار کج'' کے مصداق گذشتہ سو برسوں میں نقاد حضرات، خواہ وہ کوئی بھی طریقہ نقد اختیار کیوں نہ کریں، گھوم پھر کر ادب کی سماجی معنویت کی نشاندہی کو ہی اپنا منتہائے مقصد قرار دیتے رہے، گویا ادب نہ ہوا سماجی دستاویز ہو گیا، نتیجہ یہ ہوا کہ نہ صرف ادب ہی حد بندیوں کا شکار ہوتا گیا، بلکہ تنقید بھی اپنی صحیح کارگزاری یعنی کلی تحسین کاری کے عمل سے دور ہو گئی، اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتتے رہے، اس میں شبہ نہیں کہ تنقید کے چند در چند محرکات و عوامل ہو سکتے ہیں، جن میں سماجی احوال و واقعات کو اپنی نمایاں حیثیت ہے لیکن ادب کے دیگر خارجی اور داخلی محرکات سے صرف نظر کر کے صرف اسکے سماجی عوامل کی تلاش و تعیین کا عمل تنقید کے یک رخے پن اور حد بندی کو ظاہر کرتا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ تخلیق ادب کے عمل میں اسکے دیگر عوامل کو نظر انداز کر کے صرف اسکے ایک ایسے سماجی محرک کی گردان کرنا، جو اس کا لازمی اور بدیہی محرک ہے اپنی شرطوں کے ساتھ تحصیل حاصل ہی نہیں بلکہ غیر مناسب بھی ہے، کوئی بھی ذی ہوش ادیب خواہ سماجی معنویت کی بات زبان پر لائے یا نہ لائے، سماجی وابستگی سے بے نیاز نہیں رہ سکتا، یہاں تک کہ رومانی ادیبوں کے یہاں بھی سماجی معنویت کے متنوع نقوش دعوت نظارہ دیتے ہیں،

حالی کے مقدمے کو جدید اردو تنقید کا اولین صحیفہ قرار دیا جائے تو اردو تنقید کی عمر لگ بھگ سو برس کی ہو جاتی ہے، تنقید کی یہ عمر اتنی ہی ہے جتنا کہ جدید اردو نظم کی عمروں کے مساوی ہونے کے علاوہ دونوں میں ایک قدر مشترک یہ بھی ہے کہ دونوں مغرب سے ماخوذ و مستفیض ہیں، یہ بھی

عجب اتفاق ہے کہ دونوں ایک ہی انقلاب خیز عہد یعنی انیسویں صدی میں تولد ہوئے اور شانہ بہ شانہ آگے بڑھنے لگے، یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ دونوں بیک وقت آزاد اور حالی کے ہاتھوں پروان چڑھے اور قابل شناخت ہو گئے، دونوں یعنی آزاد اور حالی نے نظمیں بھی لکھیں اور تنقیدیں بھی۔ حالی وہ غیر معمولی شخص ہیں جنھوں نے ''برکھارت'' جیسی اچھی نظم لکھی، اور مقدمہ جیسا تنقیدی کارنامہ انجام دیا ہے، ان سے پہلے آزاد نے بھی نظمیں لکھیں اور تنقید بھی لکھی، اور نظم کے حوالے سے نظم جدید کے پہلے پیشرو کا افتخار حاصل کیا، ان دونوں کے بعد وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ عصر حاضر تک اردو نظم بھی ترقی کے زینے طے کرتی رہی اور تنقید بھی آگے بڑھتی رہی، تاہم یہ واقعہ ہے کہ نظم (یا وسیع تر معنوں میں اردو شاعری) کے مقابلے میں تنقید کی ترقی کی رفتار نسبتاً سست رہی، مقام تعجب ہے کہ یہ یعنی نظم اور تنقید باہم دیگر اثر و نفوذ کے اس حاوی میلان کو نمایاں نہ کر سکے، جس سے دونوں کی توسیع و ترقی کے امکانات منسوب و مشروط تھے، اس کوتاہی کی ذمہ داری نظم پر نہیں بلکہ تنقید پر عاید ہوتی ہے، کیونکہ تنقید اپنے اصلی منصب اور عملی کارگزاری سے بیگانہ ہو کر محض تشریح و تفسیر تک محدود ہو کر رہ گئی، تعجب تو یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری کے وقیع نمونوں کے تخلیقی امکانات سے اکتساب فیض نہ کر سکی، یعنی وہ ادبی متون سے ان ادبی اصولوں کا استخراج نہ کر سکی، جو عملی اور اطلاقی معنویت کی ضمانت فراہم کرتے، اس صورت حال کے منفی اثرات صنف نظم کو بھی اپنی لپیٹ میں لیتے رہے اور مدتوں تک نظم اپنی کوئی موقر و معتبر صورت متعین نہ کر سکی اور نظموں کی ایسی کثیر تعداد سامنے آتی رہی، جو عضوی ہیئت سے عاری ہو کر محض کلام منظوم کا پلندا تھی، یہاں تک کہ کئی خلاق نظم نگار بھی تنقید کی سہل انگاری کے نتیجے میں اوروں کی دیکھا دیکھی تخلیقی عمل کے تقاضوں کو پس پشت ڈال کے موضوعات کو میکانکی انداز سے نظمانے کے عمل

کے پابند رہے،

موجودہ صدی میں اردو تنقید، مغربی نقد سے استفادے کے عمل کو جاری رکھتے ہوئے نئے امکانات کا احاطہ کرنے لگی، بغور دیکھا جائے تو مغرب میں بھی تنقید بحیثیت مجموعی تخلیق سے زیادہ تخلیق کار پر مرتکز رہی اور اس کے شخصی، تاریخی اور سماجی رویوں کی چھان بین میں ہی دلچسپی لیتی رہی، لیکن ایسا کرتے ہوئے بیشتر صورتوں میں وہ نقادوں کی بصیرت اور علمی وسعت کی آئینہ داری کرتی رہی اور وہ تخلیق کے لسانی وجود سے کلیتاً بیگانگی برتنے کی مرتکب نہ ہوئی، اردو میں مارکسی تنقید کے علاوہ نفسیاتی، تمدنی، ہئیتی اور لسانیاتی تنقید کے مکاتب فکر بھی مغرب سے ہی مستعار لئے گئے، یہ نظریات نقد مجموعی طور پر اردو میں ادب شناسی کے نئے امکانات کی بشارت تو لے کر آئے مگر انھیں نقادوں نے خاطر خواہ طریقے سے نہیں برتا، چنانچہ مارکسی تنقید نے ادب کے جمالیاتی عناصر کے بجائے طے کردہ سماجی مقصدیت پر تمام تر زور دیا، یہ رویہ اختر حسین رائے پوری، عبدالعلیم، سید احتشام حسین، ممتاز حسین، مجنون گورکھپوری اور سردار جعفری کے بعد محمد حسن اور قمر رئیس کے یہاں بھی ملتا ہے، تاہم ممتاز حسین اور سردار جعفری نے بعض مقالات میں ادب کے جمالیاتی عنصر کا بھی ذکر کیا ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے ادب سنجی کے حوالے سے اپنی نظریاتی ادعائیت سے کنارہ کر کے وسیع المشربی کو اپنا شعار بنایا، مارکسی تنقید نے شاعری کے سماجی رشتوں کی صراحت تو کی، مگر اس کے خلقی خصائص کو پس پشت ڈال دیا، نفسیاتی تنقید کے موئیدین مثلاً ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے بعض شعراء کے کلام کے حوالے سے ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو نشاں زد کرنے کو کوشش تو کی مگر ایسا کرتے ہوئے انہوں نے شعر سے زیادہ شاعر کو مرکز توجہ بنایا اس لئے اس نوع کے مطالعات سوانحی اعتبار سے دلچسپ سہی، مگر فن کے

حوالے سے بصیرت افروز نہیں ہیں، تاثراتی اور رومانی تنقید جسکی ترجمانی مثلاً نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری کرتے ہیں، تخلیق کو معروضی اور استدلالی طریقے سے جانچنے کے بجائے داخلی طور پر شعریت آمیز تاثرات کے اظہار تک محدود ہو کر رہ گئی، اس نوع کی تنقید ادب سے نہیں بلکہ ادیب کے ذہن پر مرتب ہونے والے تجریدی تاثرات سے واسطہ رکھتی ہے، اس لئے ادب سے غیر متعلق ہونے پر منتج ہوتی ہے،

جہاں تک تمدنی تنقید کا تعلق ہے، اس کے علمبرداروں میں حسن عسکری کے بعد وزیر آغا، وارث علوی اور فضیل جعفری کا نام لیا جاسکتا ہے، تمدنی تنقید کے حوالے سے تخلیق کار کے عمرانی، شخصی، تاریخی، بشریاتی اور ثقافتی عوامل ومحرکات کی تشریحات کو اپنا مطمح نظر بناتی ہے، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کے سوئیدین جن میں مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم قابل ذکر ہیں فن کے اسلوبیاتی اور صوتیاتی خصوصیات کی تجزیہ کاری کے نازک کام کو ہاتھ میں لیتی ہے لیکن قدر سنجی سے دور رہتی ہے، معاصر تنقید میں البتہ ہئیتی تنقید کے بعض نمونے جنکی ابتدائی صورت، میراجی کے یہاں ملتی ہے اور جو بعض جدید نقادوں مثلاً فاروقی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، اسلوب احمد انصاری اور انور سدید نے پیش کیئے، تخلیق کار کے بجائے تخلیق کی اہمیت کو اجاگر کرنے اور اسکے معنوی جہات کو مرکز توجہ بنانے میں ممد ثابت ہوئے، اور سخن شناسی کے ایک نئے بارور اور رمز شناس دور کا آغاز ہوا، رچرڈس کی Practical Criticism کی طرز پر شعراء کے ناموں کو مخفی رکھ کر ان کی نظموں کے تجزیے بھی کئے گئے، وزیر آغا، فاروقی اور بلراج کومل کے بعد دوسرے حضرات نے بھی انفرادی نظموں کے تجزیے پیش کیئے، راقم نے ”جدید شعری منظر نامہ“ میں نمائندہ جدید شعراء کی تخلیقات کے تجزیے بھی کیئے، یہ سلسلہ اب بھی جاری

ہے تاہم اردو میں ہئیتی طرز نقد کے متبعین تخلیق کے لسانیاتی اور ہئیتی عناصر کے تجزیہ و تحلیل کے باوجود اسکے کلی داخلی تجزیے کی دید و دریافت نہ کر سکے، وہ تخلیق کی قریبی قرات Close Reading سے یہ مطلب لیتے رہے کہ اسکے ہئیتی عناصر مثلاً استعارہ و علامت کے تجزیے سے تخلیق کار کے سماجی یا فکری رویوں کی نشاندہی کی جائے، ظاہر ہے کہ مروجہ نظریات نقد تخلیق کی اس اصل کا سراغ لگانے میں پیش رفت نہ کر سکے، جو اس کا خلقی وصف ہے اور اس کے وجود کا جواز بھی فراہم کرتا ہے، دراصل یہ اس کا نمو پزیر جمالیاتی تجربہ ہے، جو لسانی نظام کی صورت میں شاعر کی جملہ قوتوں کا جوہر لطیف ہے، اور جسکی انکشافیت سے قاری حیرت، مسرت اور بصیرت کے جلووں سے فیض یاب ہوتا ہے،

بدقسمتی یہ ہے کہ دیگر اصناف شعر کی طرح اردو نظم بھی تنقید کے اس غیر متعلقہ طریق کار کا ہدف بنی رہی اور اپنے فطری نشو و نما میں تنقید کے پیدا کردہ موانعات کا سامنا کرتی رہی، اس صورت حال کی مضرت رسانی اس حد تک بڑھی کہ عام قارئین و شائقین تو درکنار اردو ادب کے مدرس اور نقاد بھی اپنے ذوق و نظر کی تہذیب و تطہیر سے محروم رہے، اور شعر شناسی کے عمل میں نظم اور کلام منظوم میں امتیاز کرنے کی اہلیت کا مظاہرہ نہ کر سکے اور تنقید تو خود گھاٹے میں رہی، وہ ایک ڈسپلن کے طور پر فن کی قدر شناسی میں کامیاب نہ ہو سکی، یہاں تک کہ وہ اصل اور فرع میں حد امتیاز قائم نہ کر سکی اور انتشار اور نراج کی شکار ہوتی گئی،

نظم اور کلام منظوم کو آپس میں گڈمڈ کرنے کے رویے کو بنیادی طور پر اس تنقیدی مفروضے سے تقویت ملتی رہی کہ شاعر کسی موضوع یا خیال کو شعوری طور پر طے کر کے اسے شعری قالب میں ڈھالتا ہے، اس مفروضے سے یہ غلط فہمی بھی عام ہوگئی کہ موضوع اور ہیئت دونوں دو

واضح خانوں میں قابل تقسیم ہیں، چنانچہ مروجہ تنقیدات کا سارا زور نظم کے بنیادی موضوع یا اسکے مرکزی خیال کی نشاندہی کے بے فیض عمل پر مرتکز رہا، اور نظم کو بلا تامل نثری روپ میں منتقل کیا جاتا رہا، یہ نظم کے زندہ اور نامیاتی وجود سے رابطہ قائم کرنے کا تنقیدی عمل نہ تھا، بلکہ ایک جراح کے پوسٹ مارٹم کرنے کا عمل تھا، جس سے نظم کے حصے بخرے کئے گئے اردو کے جس نقاد نے نظم کا جائزہ لیا ہے، اس کا کم وبیش ایسا ہی طریقہ رہا ہے اور تعجب اس بات کا ہے کہ حالی اور اقبال کی واضح نظموں کے ساتھ ساتھ میراجی، راشد اور مجید امجد کی مبہم نظموں کے ساتھ بھی ایسا ہی طریقہ روا رکھا گیا ہے، اس نوع کی تجزیاتی تنقید کی ایک مثال اسلوب احمد انصاری کی ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' پیش کرتی ہے، نقاد موصوف نے اقبال کی تیرہ نظموں کا تجزیہ ان کے ہیئتی عناصر یعنی پیکر، استعارہ اور علامت کے حوالے سے کیا ہے لیکن ان کا سارا زور اقبال کے نظریات وخیالات کی توضیح پر صرف ہوا ہے وہ اپنے نظریہ نقد کا یوں برملا اظہار کرتے ہیں ''ان نظموں کی بیرونی ہیئت اور جسمانیت پر نظریں جما کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کس طرح کے تفاعل سے منسوب کی جا سکتی ہیں'' ظاہر ہے اسلوب احمد انصاری نے نظموں کی خارجی ہیئت سے ''اقبال کے خیالات اور اقدار حیات'' کی نشاندہی کو مرکز توجہ بنایا ہے، اور یہ کام نظموں کے تخلیقی وجود کی کلیت سے کوئی رابطہ قائم کئے بغیر روا رکھا ہے، اور پوری کتاب اقبال کے شعری ذہن کے اسرار کو منکشف کرنے کے بجائے ان کے افکار وخیالات سے متعارض رہی ہے، یہی حال کم یا زیادہ دوسری تنقیدات کا بھی ہے ایسی تنقیدات کو نظموں پر آزما کر ان کی جو درگت بن گئی ہے، وہ عبرتناک تو ہے ہی کمال تو یہ ہے کہ غزل جیسی داخلی اور علامتی صنف میں بھی قطعی اور طے کردہ خیالات کی نشاندہی پر ہی سارا زور دیا جاتا رہا،

اس نوع کے تنقیدی رویوں کی بے معنویت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، ان کی رو سے نہ صرف یہ کہ نظم کی تفہیم و تحسین ممکن نہیں، بلکہ اسکی تعیین قدر، جو تنقیدی عمل کا ہی ایک جز ولانیفک ہے کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی، غور کیجئے کہ جب نظم کو نثر میں منتقل کر کے اسکی موضوعیت یا بنیادی خیال کی نشاندہی کرنا ہی منتہائے نقد ٹھہرے تو نظم کی درجہ بندی کا کیا امکان باقی رہتا ہے؟

کسی بھی خیال یا موضوع کی دیگر خیالات یا موضوعات پر برتری یا تفوق ثابت کرنا آسان نہیں کیونکہ ہر خیال یا موضوع اضافی اہمیت رکھتا ہے، ایک خیال یا موضوع اگر ایک شخص کے لئے غیر وقیع یا کم وقیع ہو، تو دوسرے کے لئے وقیع یا وقیع تر ہوسکتا ہے، حالی کی ''برکھارت'' میں برکھارت، شبلی کی ''معرکہ کانپور'' میں کانپور کا سانحہ، اقبال کی ''مسجد قرطبہ'' میں مسجد، ناظر کی ''جوگی'' میں جوگی، سیماب کی تاج میں تاج یا فاروقی کی ''آئینہ بردار کا قتل'' مین ضمیر اپنی اپنی جگہ وقعت کے حامل ہیں اور کسی کو کسی پر ترجیح نہیں دی جاسکتی، پس ان نظموں میں مرکزی خیال کی اپنی اپنی اہمیت مسلم ہے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ برکھارت کے موضوع کو (اگر موضوع ہی شعر کا معیار نقد ٹھہرا) دیگر نظموں میں بیان کردہ موضوعات پر تفوق حاصل ہے، یا یہ ان کے مقابلے میں کمتر درجے کا ہے، یہی بات ہر نظم کے موضوع کے بارے میں کہی جاسکتی ہے اگر بفرض محال نظم کو خیال یا موضوع کے مماثل قرار دیا جائے تو سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ پھر اسے نثر میں بیان کیوں نہیں کیا گیا؟ اسے نظمیت کے لوازم و مسلمات کا پابند کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ ظاہر ہے نظم کو موضوع کے مترادف سمجھنے والوں کے پاس سوال کا کوئی جواب نہیں، نظم نظم ہے نثر نہیں، اور نظم ہونے کے ناطے نثر کے مقابلے میں کسی خیال یا موضوعیت کی ترسیلیت سے لاتعلق ہے،

جہاں تک نظم کی قدر سنجی کے مسئلے کا تعلق ہے، تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ مسئلہ ابھی تک

جوں کا توں ہے، کسی نقاد نے نظم کی قدر سنجی کے لئے معروضی اصول وضع نہیں کئے ہیں اور نہ ہی نظم نگاروں کی درجہ بندی کے معائر کی تعئین کی گئی ہے، تنقید کے نام پر اقبال کی عظمت کے بارے میں قصیدے تو لکھے گئے لیکن ان کی عظمت یا دیگر معاصرین کے مقابلے میں ان کی وقعت کے بارے میں شعری اسلوب کی چھان بین سے پہلوتہی کی گئی ہے، نقاد بالعموم تذکرہ نگاری کے دور سے آج تک قدر سنجی کے ضمن میں ذاتی پسند یا ناپسند سے ہی کام لیتے رہے ہیں یا میکانکی انداز میں شعری محاسن یا معائب کا ذکر کرتے رہے ہیں، یہ بات بہر کیف بدیہی ہے کہ کسی شاعر کی عظمت کو نقاد کی شخصی پسند کے تابع نہیں کیا جاسکتا، اردو تنقید میں مروجہ اصطلاحات مثلاً اثر انگیزی، بصیرت، معنویت، حقیقت پسندی، ترفع، سنجیدگی، تنوع، انفرادیت یا ''یہ نظم عمدہ ہے'' یا ''یہ نظم اس نظم سے بہتر ہے'' حد درجہ موضوعی اور تجریدی نوعیت کی ہیں، اور نقاد کی پسند ناپسند ہی کو ظاہر کرتی ہیں، یہ اصطلاحات تنقیدی محاکے پر دلالت نہیں کرتیں بلکہ محض اس کا التباس پیدا کرتی ہیں، ان اصطلاحات کو زیادہ سے زیادہ موضوعی محاکے کے اظہار کے ایک خودساختہ اکاڈمک انداز سے موسوم کیا جاسکتا ہے،

یہ حقیقت ہے کہ ادبی قدر سنجی کا مسئلہ ہمیشہ سے پیچیدگی کا باعث بنا رہا ہے، یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب میں بھی جہاں تنقید کی پیش رفت مسلم ہے اسکے اصول وضوابط کی تشکیل کی جانب خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی ہے اردو کے نقاد تو اس سے مستقل پہلوتہی کرتے رہے ہیں، اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ مروجہ تنقیدی طریقہ کار ان کو نظم کی موضوعیت کے دائرے سے باہر آنے نہیں دیتا اور موضوعات کی تلاش وتعئین قدر سنجی کے مسئلے کا حل نہیں، نتیجتاً یہ ان کے لئے ایک ڈائلیما بن گیا ہے اس ڈائلیما کا مغربی نقادوں کو بھی سامنا رہا ہے، چنانچہ اس سے نپٹنے کے لئے مغرب کے

بعض نقادوں نے تنقید سے قدر سنجی کے عنصر کو خارج کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھی، نارتھروپ فرائی نے اپنی کتاب Anatomy of Criticism میں صاف طور پر قدر سنجی یعنی Value Judgement کے موضوعی ہونے کی بنا پر اسے باقاعدہ تنقید Systematic Criticism سے خارج کردیا ہے، اسی طرح ولیم ڈولنگ نے کہا ہے کہ قدر سنجی تنقید کا مناسب موضوع نہیں ہے، وہ لکھتا ہے But there is a general agreement that

evaluation is not the paper subject of poetry

یہ درست ہے کہ تنقید قدر سنجی کا کوئی معروضی پیمانہ وضع نہیں کرسکی ہے، یہ ایک حد تک نقاد کے ذاتی تاثر سے مربوط ہوتی ہے، اور استدلالی توجیہ سے گریز کرتی ہے، تاہم اسے تنقید سے یکسر خارج کرنا یا اسے تنقید کا موضوع قرار نہ دینا اس کی امکانیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، اور اس سے تنقید کے عمل کے محدود ہونے کا خطرہ موجود رہتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ قدر سنجی کے عمل کو تنقیدی شعور سے الگ نہیں کیا جاسکتا، جس طرح تنقیدی شعور انسانی آگہی کے ساتھ ہی جنم لیتا ہے اور ساتھ ہی پروان چڑھتا ہے، اور انسان اشیاء اور مظاہر کی تفہیم کی سعی کرتی ہے، اسی طرح اچھے برے، کھرے کھوٹے اور اعلیٰ و ادنیٰ کے درمیان فرق کرنے کی حس بھی انسانی آگہی کا جزو ہے، ادبی تنقید بھی جہاں ادب کی تفہیم کی سعی کرتی ہے، وہیں یہ اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے مفرق کرنے کے عمل سے بیگانہ نہیں رہ سکتی، شیکسپئر اور غالب دونوں کو عظیم فنکار گردانا گیا ہے، ان کی عظمت کو تنقید نے بھی تسلیم کیا ہے، اور وقت نے بھی، غالب کے عہد میں ذوق کا طوطی بولتا تھا لیکن وقت کی ایک کروٹ کے نتیجے میں ذوق کا تاریخ کا حصہ بن جانا اور غالب کا تاریخ کے حصاروں کو پھلانگ کر ابدیت کی جانب سفر کرنا فرق مراتب کو ظاہر کرتا ہے، جسکی منطقی

توجیہ تنقید کے لئے لازمے کی حیثیت رکھتی ہے،

اس ضمن میں یہ ناخوشگوار حقیقت اپنی جگہ قائم ہے کہ مروجہ تنقیدات نظم کی تفہیم اور تحسین کاری میں مدد نہیں کرتیں، اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نقادوں نے نظم کی ہیئتی اور تخلیقی حیثیت پر توجہ کرنے کی زحمت ہی نہیں کی ہے، یہ واقعہ ہے کہ اردو کے نقادوں کو انیسویں صدی کے وسط کے بعد سے یورپی شعر و نقد کے نمونوں سے واقفیت کے مواقع بہم ہوئے، اس سے قبل یہ نہ ہونے کے برابر تھے اس لئے یورپی شعری اور تنقیدی نظریات ان کے لئے ناقابل رسائی تھے لیکن اس ناواقفیت یا لاعلمی کو نقادوں کے یہاں تنقیدی تناظر کی نادرستی کا سبب قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مغرب میں خود انیسویں صدی سے ہی کولرج کی تجزیاتی اور نکتہ رس تنقید سے جدید نظریات نقد کی ابتدا ہوئی، اس لئے مغربی اصول نقد سے اردو نقادوں کی عدم واقفیت یا کم واقفیت کو ان کی تنقیدی کوتاہیوں کا ذمہ دار نہیں ٹھریا جاسکتا، اس کا سبب بنیادی طور پر وہ لاعلمی تھی جو اردو نقادوں نے اپنی زبان کی شعری متاع، جو بالخصوص میر اور غالب کی دین تھی، کے بارے میں روا رکھی، اور یہ لاعلمی ان تنقیدی تصورات کے استخراج میں بھی حائل رہی، جن سے ماضی کا شعری سرمایہ مملو تھا، میر اور غالب کے نقاد یقیناً ان کی شاعری سے ایک مربوط شعریات کی تشکیل کر سکتے تھے، جو انہوں نے کی نہیں، حالی کو لیجئے وہ غالب جن سے ان کا رشتہ تلمذ بھی تھا، اور رشتہ معاصرت بھی، کے کلام میں پنپنیوالے شعری تصورات سے بہرہ مند نہ ہو سکے، حالی ہی پر کیا موقوف، یہ کام متاخرین میں انیس، میر حسن، اقبال، فانی، فیض، راشد، مجید امجد، ناصر کاظمی اور دیگر برگزیدہ شعراء کے گوناگوں تخلیقی کارناموں کی فراہمی کے باوجود کسی سے نہ ہو سکا، رہی عہد حاضر میں یورپی تنقیدی نظریات سے فیض یابی کی صورت حال، تو رسل و رسائل کے سائنسی اور

الیکٹرونک ذرائع کی فراہمی کے باوجود یہ بھی زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہے، مثلاً ترقی پسند نقادوں کو لیجیے، کیا ان میں سے کسی نے لوکاچ، ایڈمنڈ ولسن یا کاڈویل کی مانند فن اور فن کار کا دقت نظر، دیدہ ریزی اور نظریاتی خلوص کے ساتھ مطالعہ کیا ہے؟

تنقید کی اس خراب صورت حال کے پیش نظر نظم کو بدیہی طور پر اپنی تخلیقی حیثیت کو پہچاننے اور منوانے میں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ چنانچہ ماضی کے ادوار کی نظم اسی وجہ سے اپنے خدوخال کو نمایاں نہیں کرسکی ہے، اور وہ تاریخ کا حصہ بن چکی ہے، یہ ایک افسوسناک امر ہے، کیونکہ اپنے جمالیاتی، ثقافتی اور فنی ورثے کو خاموش تماشائی بنکر وقت کی دھول میں دفن ہونے کی اجازت دینا مجرمانہ بے حسی کے مماثل ہے، اور اسکی ذمہ داری تنقید کو قبول کرنا ہوگی، غالب نے فن کی بلندیوں کو چھولیا، مگر انھیں اپنے عہد کی جانب سے بس بے اعتنائی اور بیگانگی کا سامنا کرنا پڑا، اسکی بنا پر وہ اپنے آپ کو ''عندیب گلشن نا آفریدہ'' کہنے پر مجبور ہوئے، اسی طرح اقبال کو اپنے آپ کو ''شاعر فردا'' کہنا پڑا، شاعر اگر خود باضابطہ نقاد نہیں ہے، تو وہ بالعموم اپنے تخلیقی حدود کو پار کرنے کی ضرورت سے مستغنی ہوتا ہے، وہ غالب کی طرح اپنی تخلیقی سرمستی میں گم رہتا ہے اور داد و دہش اور صلہ کی پرواہ نہیں کرتا، اور نہ ہی تحسین شناسی کے معائر کو مرتب کرنے کا متقاضی ہوتا ہے، لیکن ایسے شعراء جو کولرج، ایلیٹ وزیر آغا اور فاروقی کی مانند باضابطہ تنقید بھی لکھتے ہیں، نہ صرف معاصر ادب بلکہ کلاسکی دور کے ادبی سرمایے کی بازیافت کرنے کی ذمہ داری بھی قبول کرتے ہیں، ایلیٹ نے میٹافزیکل شاعری، جو رفتار وقت سے دھندلا چکی تھی، کی بازیابی کی سعی مشکور کی، حالانکہ جانسن نے ڈن وغیرہ کے بارے میں فتویٰ دیا تھا، کہ انہوں نے بیشتر منتشر خیالات کو تشدد سے مجتمع کیا ہے "The most heterogeneous

ideas are yoked by voilence together"

ایلیٹ نے جانسن کے خیال کی تکذیب کرتے ہوئے ڈن کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کے یہاں ''خیال تجربہ بن جاتا ہے'' اس نے لکھا ہے "A thought to Donne was an experience, it modified his sensibility" اردو نقادوں نے قدیم دور کی نظم کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے، انہوں نے غزل کے بارے میں اپنی بساط اور لیاقت کے مطابق بہت کچھ لکھا ہے لیکن نظم بالعموم ان کی عدم توجہی کی شکار رہی ہے، اس لئے یہ کہنا درست ہوگا کہ اردو نظم اپنے نو بہ نو جلوؤں کے ساتھ ابھی تک پردہ غیب میں ہے۔

نظم ایک جدید صنف ہے، جو کسی اور صنف کی طرح تخلیقی تجربے کی مخصوص ہئیت میں تجسیم کرتی ہے، لازماً اس کے تجربے کی شناخت کا عمل جدید تنقید کے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت کا جواز مہیا کرتا ہے، شعری تجربے میں متضاد عناصر کے ترکیبی عمل میں جو لسانی پیچیدگی اور رمزیت پیدا ہوتی ہے وہ لامحال تفہیم و تحسین کے مسائل کھڑا کرتی ہے، جن سے ایک نکتہ شناس نقاد ہی نپٹ سکتا ہے، اور قاری کی مشکل آسان ہو سکتی ہے۔

نظم، جیسا کہ مذکور ہوا، شاعر کی تخلیقی توانائی کا لسانی اظہار ہے، شاعر تخلیقی عمل کے دوران اپنے باطنی وجود میں اتر کے شعور و لاشعور کی حد فاصل کی نفی کر کے تخلیقی کائنات کی لامحدودیت پر محیط ہو جاتا ہے، اور اس پر نازل ہونے والے تجربے نادیدہ اور سیمیائی وقوعوں کی شکل میں لفظ و پیکر میں ڈھلنے کے فطری میلان کو ظاہر کرتے ہیں، یہ عمل جتنا شعوری ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری الاصل ہے، یہ نسلی اور نفسیاتی بھی ہے، دراصل تخلیقیت کی جبلت فنکار کی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے، اور یہ اسے دوسرے لوگوں سے متمائز کرتی ہے، اسی جبلت کے تحت

وہ اپنی ذہنی، فکری، احساسی اور تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لاکر ایک غیر معمولی تخلیقی توانائی پر حاوی ہو جاتا ہے، جو اپنے میڈیم کے توسط سے منقلب ہو کر مثالی اور دلپزیر حقیقت کو خلق کرتی ہے، بے شک اس عمل میں، جیسا کہ ذکر ہوا اسکی شعوری قوتیں کام کرتی ہیں، اور علم وخبر اسکی اعانت کرتے ہیں، لیکن ان سے بھی زیادہ یہ اسکی بصیرت اور لاشعوری طلب ہے، جو فن کی تشکیل میں ایک نا قابل تسخیر جذبے کا کام کرتی ہے، تخلیقیت کے وجدانی اور لاشعوری ہونے کا ثبوت شیکسپیئر گوئٹے، حافظ، میر اور غالب جیسے فنکار فراہم کرتے ہیں، جو حتی الامکان علوم متداولہ میں دستگاہ رکھنے کے باوجود اپنی عظمت ان تجربوں پر استوار کر چکے ہیں، جو ان کے لئے غیب سے آتے رہے، دلچسپ امر تو یہ ہے کہ بعض ایسے شعراء بھی تخلیقی عظمت کو چھونے میں کامیاب ہوتے ہیں، جو نوشت وخواند سے بھی بے بہرہ تھے، کشمیری میں شیخ العالم اور شمس فقیر اسکی مثال ہیں۔

دراصل فنکار کے باطنی وجود میں شعوری اور لاشعوری تجربات اور تاثرات ایک نامعلوم تخلیقی جذبے کے تحت امتزاجی عمل سے گزر کر ایک سیال مرکب کی صورت اختیار کرتے ہیں اور اسکی شخصیت پر اس قدر حاوی ہو جاتے ہیں کہ وہ ان کا متحمل نہیں ہو سکتا، اور اس کے لئے ان کی اظہاریت ناگزیر ہو جاتی ہے، اگر وہ کسی وجہ سے ان کے اظہار پر حاوی نہ ہو تو اسکی شخصیت میں کوئی بحرانی کیفیت پیدا ہونے کا احتمال رہتا ہے، وہ دل گرفتگی، کمتری یا انتشار جیسے کسی ذہنی عارضے کا شکار ہو سکتا ہے، فرائیڈ کے نزدیک ایسی صورت میں فنکار نیوراتیت کا شکار ہو سکتا ہے اس لئے فنکار کی شخصیت کی توانائی اور استحکام کا مدار اس بات پر ہے کہ وہ خود اظہاریت کی اہل ہو، خود اظہاریت کا عمل تخلیقی نوعیت کا ہوتا ہے شاعر گرد وپیش کی سنگ وخشت کی دنیا کو مسترد کر کے ’’اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے‘‘ یا خارجی دنیا پر ہمہ گیر شخصیت سے اس قدر حاوی ہو جاتا ہے کہ وہ حقیقی

صورت کو تج کر یا اس میں رد و بدل کر کے حسب منشاء ایک نئی صورت میں ڈھل جاتی ہے، تخلیقی عمل کی ان صورتوں کی نشاندہی عالمی ادب میں کی جاسکتی ہے، ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعر داخل اور خارج کے نقطہ انضمام سے ایک ایسی دنیا خلق کرتا ہے جو خارج اور داخل سے رابطے کے باوجود ایک عالم دیگر بن جاتی ہے، چنانچہ تاریخی واقعات، مقامات یا شخصیات سے متعلق کئی نظمیں تخلیقی عمل کی اسی صورت حال کی غمازی کرتی ہیں، لیکن بغور دیکھا جائے تو مجموعی طور پر یہ نظمیں ایک حقیقی دنیا سے زیادہ ایک غیر حقیقی دنیا کا احساس کرتی ہیں، اور ان میں در آنے والے حقیقی یا تاریخی حوالے سے نظموں کی تخیلی فضا کا حصہ بنتے ہیں، اور کلی تجربے کی تشکیل میں وہی کردار ادا کرتے ہیں، جو دیگر عناصر کرتے ہیں۔

فنکار کی تخلیق کردہ حقیقت اس کے جذبۂ اظہاریت کی تسکین کا سامان کرتے ہوئے نہ صرف اسکی شخصیت کی آسودگی اور راحت کا سامان کرتی ہے، بلکہ شائقین فن کی جذباتی اور جمالیاتی مسرت کا باعث بھی بنتی ہے، بچہ شروع سے ہی جب کہ گرد و پیش کی حقیقت بھی اس کے لئے خواب آسا ہوتی ہے، خواب و خیال کی کہانیوں میں غیر معمولی دلچسپی لیتا ہے، اور وہ خیالی کہانیوں کے واقعات یہاں تک کہ مافوق فطری واقعات اور کرداروں سے بھی متاثر ہوتا ہے، اور مختلف احساسات یعنی خوشی، خوف، حسرت اور محبت کی برانگیختگی کو محسوس کرتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ وہ گڑے گڑیا کے فرضی کھیل میں بھی گہری دلچسپی لیتا ہے، اور جذباتی طور پر اس سے وابستہ ہو جاتا ہے، انسان کی شخصیت ایک کمپلیکس فنامنا ہے، اس میں بیک وقت موافق اور مخالف عناصر کام کرتے ہیں، یہ گویا ذہن و دل کی متخالف قوتوں کی آویزش گاہ ہے، انسان جسمانی معذوریوں اور حد بندیوں کے علاوہ سماجی، اخلاقی، جغرافیائی اور قانونی سخت گیریوں کے باوجود

جبلی طور پر آرزوؤں کے نت نئے سلسلوں کو جنم دیتا ہے، یہاں تک کہ اس کا ہر لمحہ آرزو کی سرشاری اور شکست آرزو کی المناکی سے عبارت ہے، شکست آرزو اس کے شکست وجود کا موجب ہوسکتی ہے، مگر جو چیز اسے ٹوٹنے بکھرنے سے بچاتی ہے، وہ آرزو کی باز آباد کاری اور خواب بینی کی جبلت ہے، جو اسکی شخصیت کو تقویت عطا کرتی ہے، اسکی زندگی میں فن کی اہمیت اس لئے ہے کہ فن خواب کا متبادل بن جاتا ہے، فن خواب آفرینی کے عمل کو دوام اور استحکام عطا کرتا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ انسان کی خوابوں سے وابستگی رفتار عمر کے ساتھ کم نہیں ہوتی، بلکہ فزوں ہوتی ہے، اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح انسان زندگی کے کسی مقام پر بہ مقتضائے فطرت خواب بینی کے عمل سے دستبردار نہیں ہوتا، اسی طرح فنون لطیفہ سے وابستگی بھی اسکی فطری ضرورت بن جاتی ہے۔

بشریاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے، تو یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ انسان قبل التاریخی دور میں حیوان کی سی جنگلی زندگی گزارنے کے بعد آج کا ایک ایسا مہذب اور بیدار مغز انسان بن گیا ہے، جو حیوانوں سے مختلف ہونے کا احساس دلاتا ہے، یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ اپنی اوائلی زندگی میں مدتوں تک فطرت کی غالب قوتوں کا شکار رہنے کے بعد وہ ان پر اپنی قوت مدرکہ سے کام لے کر غالب آنے لگا ہے، اور تعجب خیز امر یہ ہے کہ مدتوں اپنے وجود سے بے خبر رہنے کے بعد وہ نہ صرف اپنے وجود بلکہ کائنات کے اسرار کی پردہ کشائی میں مصروف ہے، گویا وہ فطرت کا حصہ ہو کر بھی فطرت سے آگے نکل گیا ہے، وہ فطرت کی قوتوں کو اپنے استعمال میں لا کر خوب سے خوب تر کی تلاش کررہا ہے، گویا انسان ''یک بیاباں ماندگی'' کے باوجود اپنے ''ذوق'' میں کسی تخفیف کے حق میں نہیں، بلکہ وہ اپنی ''رفتار'' تیز سے تیز تر کرتا ہے، فنکار کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ

اس متضاد نوعیت کے جذبے کی شدت سے گزرتا ہے، اور یہی جذبہ تخلیق میں ڈھل کر فن کے مظاہر کا موجب بن جاتا ہے، آج سے صدیوں بیشتر کے فنی نمونوں جو ابتدائی شکل میں تھے، پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے، کہ وہ فطرت کے قہرمانی پہلو کی غمازی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی قہاری پر قابو پانے کے رجحان کو بھی آشکارا کرتے تھے، قدیم گیتوں اور لوک کہانیوں میں اس کے واضح نشانات ملتے ہیں، اس سے بھی پہلے یعنی قبل تاریخی دور میں انسان جب جنگلوں کا باسی تھا، وہ فطرت کی جابر اور قاہر قوتوں سے برسرپیکار ہونے کے ساتھ ساتھ ان پر غالب آنے کے واقعات کو اپنے ہم جنسوں تک پہنچانے کیلئے اشاروں کنایوں سے کام لیتا تھا، تاہم انسانی تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ فنی شعور بھی بالیدگی کی منزلوں سے گزرتا رہا اور جو فنی نمونے سامنے آئے، ان میں بھی انسانی شعور اور فطرت کے درمیان جدلیاتی عمل کی نشاندہی ہوسکتی ہے، فنکار ایک ایسی مثالی کائنات کی تخلیق کرنے کا آرزومند رہتا ہے، جو فطرت کی طرف سے عاید کردہ حد بندیوں اور جبریت سے اس کی نجات کا وسیلہ بن جائے۔

نفسیاتی طور پر جیسا کہ موجودہ صدی کے آغاز میں فرائیڈ کی تحلیل نفسی کے تصور سے واضح ہوا، انسان جبلت کی آسودگی کی راہ میں بے شمار، سماجی، اخلاقی اور قانونی رکاوٹوں کے پیش نظر گھٹن اور انتشار کی زد میں رہتا ہے، چونکہ فنکار کی جبلتیں (جن میں جنسی جبلت بھی شامل ہے) شدید اور حرکی ہوتی ہیں، اور ساتھ ہی اسکی احتساسی قوتیں بھی تیز ہوتی ہیں، اس لئے اس کا وجود خواہشوں اور آرزوؤں کا سیمابی پیکر ہوتا ہے، سماجی موانعات کے پیش نظر وہ اپنی خواہشوں کی تکمیل کی کوئی صورت نہ دیکھ کر تخلیق فن کا راستہ اختیار کرتا ہے، اور نہ صرف شخصیت کے ممکنہ انتشار کا سد باب کرتا ہے، بلکہ تشنۂ تکمیل آرزوؤں کی تخیلی تکمیل بھی کرتا ہے، یونگ کے نزدیک فن کے

محرکات میں وہ لاشعوری محرک بنیادی اہمیت رکھتا ہے، جسکی رو سے انسان کے دماغ کے ایک حصے یعنی لاشعور میں صدیوں کے نسلی تجربات Primordial Images کی صورت میں اظہاریت کے لئے فعال رہتے ہیں وہ ان کو آرکی ٹائپس سے موسوم کرتا ہے، یہ آرکی ٹائپ انسانی مغز میں پیوست ہوتے ہیں، اور خوابوں کی شکل میں فرد پر آشکار ہوتے ہیں، فنکار ان کی بازیابی کے لئے تخلیقی عمل میں منہمک ہوجاتا ہے، جان پریس نے شعری تجربے کی اصل کو ''نسلی یادداشت'' کے علاوہ ''طفولیت کی یاد کی گہرائیوں'' سے منسلک کیا ہے۔

جیسا کہ ذکر ہوا فن کی تخلیق کا ایک اہم لاشعوری الاصل محرک ادھورے پن کا وہ احساس ہے، جو خود آگہی کی منزل پر انسان کے لئے باعث اذیت ہو جاتا ہے، یہ ادھوراپن پیدائش کے لمحے سے تادم مرگ انسان سے چپکا رہتا ہے، اور اس کے طرز فکر اور طرز عمل کو متاثر کرتا ہے، ماہرین نفسیات نے اسے محرومی سے تعبیر کیا ہے، یہ محرومی ایک مخالف دنیا میں انسان کے لئے والدین کی شفقت کی کمی، بچپن کی محرومیوں، جنسی گھٹن، جذبۂ رقابت، عدم تحفظیت، جسمانی معذوریوں، سماجی دباؤ، اخلاقی قیود، احساس کمتری اور اکیلے پن کی صورت میں اس کے لئے نوشتۂ تقدیر بن جاتی ہے، ہزار ہا خواہشوں کی عدم تکمیلیت کے کرب سے گزرنے کے علاوہ موت کی بھیانک اور ناقابل فہم تباہی کے شعور سے وہ دائماً ادھورے پن کا شکار رہتا ہے، فنکار زیادہ ہی گہرائی اور شدت سے اس ادھورے پن کے عذاب سے گزرتا ہے، یہ عذاب اسے زندگی کی معنویت کے بارے میں فریب شکستہ کرتا ہے، اور زندگی لغویت کے مترادف ہوجاتی ہے، موت لغویت کی تصدیق کرتی ہے، لغویت اسے مستقل تردد (Anxiety) میں مبتلا کرتی ہے، یہ تردد بے یقینیت کی فنا انجام دنیا میں انفرادی اور اجتماعی منصوبوں کی پراگندگی، قدروں کے

زوال، اخلاقیات کے تنزل، اقتصادیات کے عدم استحکام، سیاست کی تشدد پسندیوں، اعتقادات کی بیخ کنی، گھریلو انتشار، بڑھتی آبادی، بے روزگاری، مقابلہ آرائی اور ردانسانیت وغیرہ سے شدید تر ہو جاتا ہے، فنکار اس تردد کے عذاب سے بچنے یا اسے کم کرنے کے لئے ایک ایسی تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے، جس میں تردد کا احساس افسانہ وافسوں سے ہم آمیز ہو جاتا ہے، اور قابل برداشت ہو جاتا ہے، گراہم ہاگ کے نزدیک ''جن خواہشوں کی تکمیل کو حقیقت مسترد کرتی ہے، فن ان کا متبادل فراہم کرتا ہے'' گویا فن انسان کی محرومیوں کا مداوا کرتا ہے، وہ قاری کو ایک تخئیلی دنیا میں لے جا کر اس میں اپنے جیسے انسانوں کی بدلتی ہوئی سرنوشتوں کا احساس دلاتا ہے، وہ نازک اور لطیف احساسات کو متحرک کرتا ہے، وہ قاری کے جذبۂ تحیر کی انگیخت کرتا ہے، اور کائناتی حقائق کی باز آفرینی کے حوالے سے اسے فرضی کرداروں کے اشک وآہ اور خوشیوں سے گزارتے ہوئے اس کی بصیرت اور آگہی میں اضافہ کرتا ہے، قاری ایک ایسی خیالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے، جہاں رشتوں، رنگوں، نغموں، روشنیوں اور دھندلکوں کا ایک نیا اور دلفریب منظر نامہ ترتیب پاتا ہے، لوگ معمولاً خارجی مظاہر، اشیاء اور اپنے ہم جنسوں کو ایک روایتی نظر سے دیکھتے ہیں، اور عمومی نوعیت کے حقائق سے عادتاً معاملت کرتے ہیں، نتیجتاً زندگی سطحی، تکراری، میکانکی اور مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے، اور انسانی شعور کو خود ساختہ حد بندیوں سے نجات پانے کی کوئی تحریک نہیں ملتی، فن کار انسان کی آزادی کی دبی ہوئی خواہش کو فعال بناتا ہے، وہ اسے روزمرہ زندگی کی حد بندیوں کو عبور کرنے کا وسیلہ فراہم کرتا ہے، پاونڈ کے خیال میں شعری پیکر ''زمانی قیود اور مکانی قیود سے آزادی کا شعور'' عطا کرتا ہے، فنکار دیدہ بینا سے عادت اور روایت کی دبیز دھند کو چیر کر نادیدہ حقیقت کی روشنی دیکھ لیتا ہے، وہ خارجی حقائق کا بھی ان کی اصلی اور حیرت پرور صورت

میں نظارہ کرتا ہے، اور داخلی زندگی کی نیرنگیوں اور باریکیوں کا ادراک بھی کرتا ہے۔

یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ تخلیقی عمل کا منتہائے مقصد جمالیاتی مسرت کی فراہمی ہے، فرائیڈ نے بھی فن کے جمالیاتی کردار پر روشنی ڈالی ہے اس کے خیال میں ادیب (fantasies) کے اظہار سے جمالیاتی مسرت کا سامان کرتا ہے، انسان جبلی طور پر حسن کے مظاہر سے بہجت ونشاط سے ہمکنار ہو جاتا ہے، فن چونکہ جمالیاتی مظہر ہے، اس لئے نشاط خیزی پر منتج ہوتا ہے، یہاں تک کہ فن کا المیہ کردار بھی بقول ارسطو اشک و آہ کو انگیز کرنے کے باوجود جذباتی اور روحانی سکون کا باعث بنتا ہے، بہر حال تشکیل فن کے نفسیاتی محرک کی چھان بین سے اس خیال کی توثیق ہوتی ہے کہ فن انسان کی ایک جبلی ضرورت کا درجہ رکھتا ہے۔

کبھی کبھی یہ سوال پوچھا جاتا ہے، کہ موجودہ سائنسی عہد میں جو حقیقت پسندی، عقلیت اور استدلال کی ترقی کا عہد ہے، فن جسکا تمام تر وجود تخیلی، جذباتی اور احساسی ہے، اپنے وجود کا کیا جواز رکھتا ہے، اس سوال کا جواب دینے کے لئے عہد حاضر میں سائنسی کمالات کے باوصف انسان کے باطن میں کہرام بپا کرنے والے سوالات کا سامنا کرنا ہوگا، یہ سوالات اس کے ہوش سنبھالنے کے زمانے سے ہی آفرینش، موت، خلا، مہر و ماہ، دکھ، فطرت، آگہی اور زوال کے مسائل کی بدولت فعال رہتے ہیں، ان مسائل کا حل تجویز کرنے کے لئے اس نے تہذیب، تصوف، فلسفہ اور دیگر علوم متداولہ کو وسیع پیمانے پر مرتب کیا، لیکن ''افلاک سے نالوں کا جواب آیا اور نہ ''راز'' بے نقاب ہوا، سائنسی شعور نے بلاشبہ اس چیلنج سے عہدابرآ ہونے کے لئے تلاش و تحقیق کے جملہ وسائل کام میں لائے، لیکن اسرار ازل کی پردہ کشائی نہ ہوسکی، اس صورت حال کے پیش نظر فن کی جانب نظریں اٹھانا قدرتی امر ہے، کیونکہ فن بھی ازلی سوالات سے دائماً

متصادم ہونے میں سائنس کے متبادل کے طور پر کام کرتا رہا ہے، فنکار شعور کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر لازماً ان سوالات کا سامنا کرنا اپنی ترجیحات میں شامل کرتا ہے، اور یہی فن کا جواز بھی ہے۔

تخلیقیت، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، تخلیق کار کی شخصیت کی کلیت کا جوہر لطیف ہے، تخلیق کار کی شخصیت کی یہ کلیت اس کے ذہنی، فکری، نفسیاتی اور جذباتی عوامل کے ساتھ ساتھ اس کے تاریخی ثقافتی اور سماجی رویوں سے تشکیل پاتی ہے، یہ بھی عرض کیا گیا کہ فن جس طرح ذہنی یا فکری محرکات پر مدار رکھتا ہے، اسی طرح یہ لاشعوری الاصل عوامل کا بھی مرہون ہوتا ہے، اگر فن پارے پر شاعر کا Intellect حاوی ہے تو اس کا فنی توازن بگڑ جاتا ہے، پوپ، ڈرائڈن اور کئی میٹا فزیکل شعراء مثلاً ہربرٹ اور وان نے ترجیحی طور پر خیالات پر تکیہ کیا، اور استدلالیت کو اہمیت دی، یہی حال لکھنوی شعراء مثلاً ناسخ کا ہوا، جو بیشتر صورتوں میں ذہن و دل میں توازن کو برقرار نہ رکھ سکے، انہوں نے ذہن کی بالادستی قبول کر کے اپنی شاعری کو خیالات کے تابع کیا، رومانی شعراء میں شیلے اور اردو کے متعدد شعراء مثلاً اختر شیرانی اور جوش نے عقلیت کی چھٹی کر کے جذباتیت کو کھلی چھوٹ دے دی، اور اپنے شعری وجود کے اکہرے پن کو بے نقاب کیا، پس، فن ذہنی اور لاشعوری عوامل کے انضمام سے صورت پزیر ہوتا ہے جو شخصیت کی کلیت کی بازآفرینی پر دلالت کرتا ہے، ظاہر ہے شاعر تخلیقی شعور کی فعالیت سے اپنی کلی شخصیت کی جملہ توانائیوں کو زندہ متحرک اور حسیاتی پیکروں کی ترکیب میں دریافت کرتا ہے، یہ شخصیت ایک نادر الوجود، پرکشش اور محیر العقول کائنات پر حاوی ہو جاتی ہے، جو خارجی کائنات کے انتشار، بے رنگی اور ناپائداری کے مقابلے میں تنظیم، بوقلمونی اور دوام سے متصف ہوتی ہے۔

یہ امر باعث اطمینان ہے کہ اردو نظم گزشتہ ایک صدی کے عرصے میں تخلیقیت کے اس

عمل کا کم وبیش مظاہرہ کرتی رہی ہے، تاہم نظموں کی ایک بڑی تعداد ایسی بھی ہے، جو تخلیقیت کے بنیادی تقاضوں کو پورا نہیں کرتی، ایسی نظمیں یا تو ذہن وفکر اور جذبہ واحساس کے عدم توازن کی غماز ہیں یا محض طے شدہ موضوعیت کا منظوم اظہار یا یہ لسانی حد بندیوں کی شکار ہیں یا زندگی کے سطحی مشاہدے کی غماز، یا لفاظی اور تکراریت سے گرانبار، ایسی نظمیں، ظاہر ہے، کلام منظوم کے ذیل میں آتی ہیں، اس لئے ہمارے مطالعے سے خارج ہیں، تاہم وہ نظمیں تجزیاتی مطالعہ کے لئے چنی گئی ہیں جو بعض خامیوں مثلاً نثری اجزاء یا وضاحتی اجزاء سے اپنا دامن نہیں بچاسکی ہیں، لیکن تخلیقی تجربے کے اظہار کو مطمح نظر بناتی ہیں، ایسی نظموں کی کمزوریوں کو شعری فرد گزاشتوں پر محمول کیا گیا ہے۔

میری یہ کوشش رہی ہے کہ مروجہ درسیاتی تنقید کی نارسائیوں سے نجات پانے کے لئے ایک ایسا طریقہ نقد برتا جائے، جو نظموں کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربوں تک رسائی پانے میں مدد دے، جن تنقیدی نظریات کا دائرہ کار نظم کے موضوع یا مدعا کی تشریح وتعبیر تک محدود ہو یا جو تخلیق کو پس پشت ڈال کر تخلیق کار کو مرکز توجہ بنائیں یا جو تخلیق فن کو علم وخبر کی ترسیلیت کا وسیلہ گردانیں، یا جو فن کو سماجی مقصدیت کے مترادف ٹھہرائیں، ان سے میرا تنقیدی موقف مکمل انحراف پر دلالت کرتا ہے، جہاں تک لسانی یا ہیئتی طریق نقد کا تعلق ہے، ان سے تجزیہ کاری کے عمل سے مماثلت کے باوجود اس وقت اختلاف واقع ہوتا ہے، جب وہ غایت نقد کو استخراج معنی قرار دیتے ہیں، جبکہ میری نظر نظم میں لفظ وپیکر سے تشکیل پانے والے جہت آشنا تجربے پر رہتی ہے، بظاہر یہ تجزیاتی عمل ہے، اور کسی نئے یا انوکھے طریقہ نقد کو پیش نہیں کرتا اس لئے کہ یہ صدیوں سے جستہ جستہ ہی سہی، اپنی جھلکیاں دکھاتا رہا ہے، ارسطو نے بعض یونانی ڈراموں کے

تجزیے کئے ہیں، انگریزی میں ڈرائیڈن اور جانسن کے بعد کولرج اور ایلیٹ نے بعض فن پاروں کے تجزیوں پر توجہ کی ہے، موجودہ صدی میں ایمپسن جو رچرڈس کا شاگرد تھا، نے باقاعدگی اور تدقیق کے ساتھ اپنی کتاب Seven types of ambiguity (۱۹۳۰) میں نظموں کی حرف بہ حرف تجزیہ کاری کی ہے، ڈے شیز اس کے طریق تجزیہ کو اولین کام (Pioneering Work) قرار دیتا ہے، ویسے ایمپسن سے پہلے Fercy Lubbock نے ۱۹۲۱ میں The Craft of Fiction میں ناول نگاروں مثلاً جین آسٹن اور جارج ایلیٹ کے بارے میں تجزیاتی مطالعے پیش کئے، اپنے تجزیاتی طریق کار کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

" It is their books as well as their talents and attainment that we aspire to see their books, which we must recreate for ourselves; If we are even to behold them. And in order to recreate them durably there is the one obvious way to study the craft, to follow the process, to read constructualy."

ایمپسن کے بعد بلیک مور اور بروکس نے تجزیاتی تنقید کے عمدہ نمونے پیش کئے، یہ طریق کار اتنا مقبول ہو گیا کہ ہیئتی تنقید کے نظریے کی بنیاد بن گیا اور امریکہ کی یونیورسٹیوں میں ادبیات کے معلموں اور متعلمین کے لئے ایک پسندیدہ مشغلے کی صورت اختیار کر گیا۔

ادبی متن کے اس تجزیاتی نقد کے رواج سے جہاں نظم میں لسانی ترتیب و تشکیل کی اہمیت مسلم ہو چکی ہے، اور نتیجتاً تکثیر معنی کی نشاندہی کا عمل نمایاں ہوا ہے، اور ساتھ ہی بعض شعری

اوزار یعنی پیکر، استعارہ اور علامت کی معنی خیزیاں بروئے کار آچکی ہیں، وہاں تخلیق کے خود مکتفی اور نمو پزیر وجود کا اثبات بھی ہو چکا ہے، لیکن اس تجزیاتی طریق نقد کا جو ہیئتی تنقید کا نشاں امتیاز ہے، ایک بڑا منفی پہلو یہ ہے کہ یہ بھی لفظ و پیکر کے دقیقہ سنج تجزیے سے نظم کی موضوعیت کا ہی کھوج لگاتا ہے، اور اس ضمن میں یہ دیگر تمدنی نظریات کے مماثل ہو جاتا ہے، جو معنی کے استخراجی عمل کو فوکس کرتے ہیں، ایمپسن ہی کے تجزیوں پر نظر ڈالئے یا اردو میں کسی تجزیہ نگار کے کسی نظم پر تجزیے کا مطالعہ کیجئے تو تجزیاتی مطالعہ صرف استخراجی عمل کا پابند نظر آئے گا، موضوعیت کے استخراج کا یہ عمل اس کو کہاں لے جاتا ہے؟ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ گھوم پھر کے وہیں پہنچتا ہے، جہاں سے چلا تھا، لیکن وہ متن سے اخذ کردہ معنی و مطلب کے علم کے باوجود اس کے اسراری تجربے کے انکشاف سے محروم رہتا ہے، اور اسے خالی نظروں سے دیکھتا ہے، اور خالی دامن رہ جاتا ہے، غالباً اسی بنا پر ایلیٹ نے اس طریق تجزیہ کو استہزاً The lemon squeezer school of critism سے موسوم کیا ہے۔

ظاہر ہے متذکرہ بالا تجزیاتی اسلوب میرے طریقہ نقد سے مطابقت نہیں رکھتا، اس حد تک تو میں ہیئتی نقادوں کے تجزیاتی طریق کار سے متفق ہوں کہ تخلیق کے ہر ہر لفظ کا تجزیہ کیا جائے لیکن اس کے بعد ہی میرا طریق کار مختلف صورت اختیار کرتا ہے۔ میں متن میں الفاظ کے لغوی معانی یا ان کے استعاراتی اور علامتی مفاہیم کی نشاندہی کے بجائے، ان نادیدہ امکانات کو دریافت کرنے کی سعی کرتا ہوں، جو ایک وسعت پزیر تخلیقی تجربے کا احاطہ کرتے ہیں، اور جو تخلیق کی لسانی ساخت میں پیوست ہوتے ہیں پس، معانی کی نشاندہی میرے تجزیاتی طریق کار کا منتہا نہیں، بلکہ ایک ذیلی تفاعل ہے، جو مرکزی تفاعل کا متبادل نہیں ہو سکتا۔

یاد رہے کہ تکمیل یافتہ تخلیق، تخلیق کار سے قطع تعلق کر کے اپنے انفرادی اور خود مکتفی وجود کو منوانے پر اصرار کرتی ہے، وہ اپنے وجود کو ثابت کرنے کے لئے تخلیق کار پر تکیہ نہیں کرتی، وہ خود لفظوں کی جسمانی اور ہیئتی ترکیب کاری کی صورت میں، اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ تخلیق اپنے تخلیق کار سے تمام تر رشتوں کی تنسیخ کرتی ہے، ایسا ممکن نہیں، تخلیق خلا میں جنم نہیں لیتی، نہ ہی افلاک سے نازل ہوتی ہے، کشفی اور وجدانی اصل کے باوجود وہ ایک زندہ، حساس، باشعور اور گوشت وپوست کے شخصی توسط سے ہی معرض وجود میں آتی ہے، لازماً اس شخص کے رویے، عقائد، احساسات، افکار، ثقافتی میلانات اور نفسیاتی عوامل تخلیق کے رگ وریشے میں سرایت کئے ہوئے ہوتے ہیں، اور اس کا شخصی وجود جو بنیادی طور پر آب و گل سے پیوستہ ہے، اور اس سے نمو پاتا ہے، اس کے اسلوب، ہیئت اور لسانی شکل وصورت میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے، یہ بات بھی بھلائی نہیں جاسکتی کہ نظم کا وسیلہ اظہار زبان ہے اور زبان اپنی سماجی اصل سے بیاگانہ ہو نہیں سکتی، اس لئے لسانی اعتبار سے بھی تخلیق کی سماجی معنویت ناقابل تردید ہو جاتی ہے اور تخلیق کار کے سماجی اور ثقافتی رشتوں سے انقطاع ممکن نہیں، تاہم ان کا راست اور مقصدی اظہار فن کے دائرہ کار سے خارج ہے۔

نظم کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ ہے کہ اسکی لسانی اور ہیئتی تشکیلیت پر تمام تر توجہ مرکوز کی جائے اور نظم کے حوالے سے تخلیق کار کے خیال، ارادے یا عندیے، جس کا اظہار اس نے نثر میں مکتوب، ڈائری، مکالمے یا شرح (جنھیں بہر حال خارجی حیثیت حاصل ہے) کے طور پر کیا ہو، کو نظم شناسی کے ضمن میں کوئی اساسی اہمیت نہ دی جائے۔ جو کچھ بھی ہے، وہ اسکی تکمیل یافتہ نظم ہے، اور اسکی معروضی قابل

الفاظ سے تشکیل پاتا ہے، لیکن یہ ایک ایسا مجموعہ الفاظ ہے جو ایک خاص ترکیب نحوی (یا اسکے الٹ) قوافی، آہنگ، لہجے کے اتار چڑھاو، اوقاف اور استعارہ کاری اور علامت کاری سے شعریت کی تخصیص میں ڈھل جاتا ہے اور نثر سے متمائز اور منفرد ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی اس مخصوص ترتیب سے، روزمرہ کی زبان یا نثری زبان فوری اور شفاف ترسیلیت سے کنارا کر کے ایک نادر اور مبہم تخئیلی فضا یا صورت حال کو خلق کرتی ہے اور تخلیق کے وجود کی ضمانت بن جاتی ہے، اس لئے سب سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ آیا نظم میں ایسے الفاظ برتے گئے ہیں، اور اس انداز سے برتے گئے ہیں کہ وہ تلازمی امکانات کو جنم دے کر مطلوبہ تخیلی صورت حال کی تشکیل پزیری کو ممکن الوقوع بنائیں، نظم کی تجزیہ کاری کے عمل میں اولیت اسی بات کو حاصل ہے کہ لفظوں کی ترتیب پر نظر رکھی جائے، فی الواقعہ یہ لفظوں کی ترتیب ہی ہے جو مطلوبہ تخلیقیت کی امکانی صورت کو بروے کار لاتی ہے، نظم میں اگر الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کاری نہ ہو تو تخلیقیت کے امکانات معرض وجود میں آنے سے پہلے ہی کالعدم ہو جاتے ہیں، نثری زبان اسی معنی و مفہوم کی پابند رہتی ہے، جو متکلم کے ذہن میں ہے اور جسے وہ ادا کرنا چاہتا ہے، اس کے علی الرغم شعری زبان وہ سب کچھ اپنے حیطۂ بیان میں لے آتی ہے جو ادا کرنے سے رہ گیا ہو۔

سوال یہ ہے کہ نظم میں برتے گئے الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کی پہچان کیونکر ہو گی؟ ایک چھوٹا شاعر بھی ایک بڑے شاعر کی ہی مانند الفاظ کو ترتیب دیتا ہے، وہ کبھی نحوی ترتیب کو قائم رکھتا ہے، کبھی اسکی ردوبدل سے کام لیتا ہے، استعارہ سازی بھی کرتا ہے اور علامتوں کو بھی برتتا ہے اور لہجے اور آہنگ کے زیر و بم سے بھی کام لیتا ہے، اس طرح سے وہ اپنے عندیے میں الفاظ کی

مطلوبہ ترتیب کو ممکن بناتا ہے، اس صورت میں چھوٹے شاعر کو چھوٹا اور بڑے کو بڑا ثابت کرنا کیونکر ممکن ہے؟ اس کی صورت یہ ہے کہ بڑے شاعر کے یہاں تخلیقی معجز کاری سے الفاظ اور الفاظ کی ترتیب نادیدہ تخلیقی امکانات کو خلق کرتی ہے، یہ کم سے کم الفاظ کے برتاو سے ممکن ہو جاتا ہے، ہر لفظ اپنے سیاق میں اپنے اندر کی گہری حسیاتی کیفیت، تحرک، نمو اور تلازمی کیفیت کے میلان کو تقویت دیتا ہے، یہ لفظ ہی ہے جو تخلیق میں ساختگی اور پیوستگی سے اپنے استعارتی اور علامتی مضمرات (potentialities) کو بروے کار لا کر ایک مربوط علامتی نظام کو خلق کرتا ہے۔ اس کے برعکس چھوٹے درجے کا شاعر اپنی داخلی حساسیت کی پیچیدگی کو مس کئے بغیر الفاظ کو میکانکی انداز سے برتتا ہے اور ان کو تحرک اور نمو سے آشنا نہیں کر پاتا، وہ الفاظ کی قدر و قیمت سے لاعلمی کی بنا پر انہیں کثرت سے استعمال کرتا ہے، اسکے یہاں الفاظ اور انکا برتاو، پیکریت، تحرک اور تلازمیت کے رجحان کو ابھرنے نہیں دیتا، الفاظ کے استعمال کا یہی انداز غالب اور ذوق، ناصر کاظمی اور جوش اور فیض اور نیاز حیدر اور حامد عزیز مدنی اور عبدالعزیز خالد کے مابین فرق مراتب کو قائم کرتا ہے۔

لفظوں کا یہ مخصوص برتاو نظم کے ترسیلی کردار کی مکمل نفی کر کے ابہام کو راہ دیتا ہے، نظم جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، روزمرہ کی زبان کے قطعی اور لغوی مفاہیم سے کنارا کرتی ہے اور اپنے طور پر معانی کے نادیدہ امکانات کو خلق کرتی ہے، سا سیئر نے ۱۹۱۶ء میں اپنے انقلابی نظریہ لسان کو پیش کرتے ہوئے کہا تھا کہ لفظ معنی یا کسی خلقی مفہوم کا حامل نہیں ہوتا بلکہ رشتوں کے ایک مضمر نظام سے معنی یاب ہوتا ہے، فرانسیسی ادبی نقاد رولاں بارتھ، جو ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبر دار تھا، نے لسانی برتاو کے ضمن میں یہ خیال انگیز بات کہی ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی عکاسی نہیں

کرتی، جس سے متعینہ اور معلوم معنی ہی اخذ ہو سکتے ہیں، اس کے نزدیک تخلیق ان داخلی رشتوں سے معانی کو خلق کرتی ہے، جو ثقافت اور روایت کے کلی نظام، جو تخلیق میں عمل آرا ہوتا ہے، سے مربوط ہوتے ہیں، اس طرح سے ادب کی کثیر المعنویت کا تصور قائم ہو جاتا ہے، دریدا نے بھی ادب کو متعینہ معنی سے آزاد کر کے اسے کثرت معنی کا حامل قرار دیا ہے۔

پس ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ایک نثر نگار متعینہ اور قطعی خیالات کا ابلاغ کرتا ہے، اس کے لئے لفظ کے معنی متعین اور مخصوص ہوتے ہیں۔ یہ معنی لفظ کے لغوی مفہوم سے مطابقت رکھتے ہیں، اس کے برعکس نظم میں لفظ قطعی اور متعینہ معنی کو راہ دینے کے بجائے ذو معنی یا کثیر المعنی ہو جاتا ہے، گویا نظم کے سیاق میں اس کا ترسیلی نہیں بلکہ انسلاکاتی کردار قائم ہو جاتا ہے، اور یہ اپنے وجودی یا زمینی ثقافتی رشتوں کی تخلیلی احیاء کر کے ایک نمو پزیر اور متنوع پیچیدگی پر محیط ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ کہا گیا کہ شعر کا وسیلہ اظہار نثر ہی کی طرح الفاظ ہیں مگر شعر میں لفظوں کا انتخاب اور برتاو غیر معمولی لسانی آگہی کا متقاضی ہے کیونکہ شعر میں تجربہ زیادہ خود مرتکز، پیچیدہ، تہہ دار اور Compact ہوتا ہے، شاعر مناسب و موزوں اور مترنم لفظوں کا گہری ریاضت سے شعوری طور پر انتخاب کرتا ہے، انہیں ترتیب دیتا ہے، مکرر ترتیب دیتا ہے، یہاں تک کہ ایک مربوط لسانی نظام معرض وجود میں آتا ہے، لفظوں کے انتخاب میں اسکی محویت، ارتکاز اور انہماک کا وہ عالم ہوتا ہے کہ شعوری اور لاشعوری عمل میں فرق کرنا دشوار ہوتا ہے، اور بعض صورتوں میں الفاظ کا لاشعوری طور پر صف بہ صف نزول ممکن ہو جاتا ہے، اس لئے قاری کو نظم میں جملوں کی ترتیب کو مرکز توجہ بنانے سے پہلے ہر مفرد لفظ کی کارگزاری سے واقف ہونا ضروری ہے، اگر قاری

اس ادبی اصول یا رواج Convention سے واقف نہ ہو کہ نظم میں لفظ، نثر میں استعمال ہونے والے لفظ سے مختلف رول انجام دیتا ہے تو اس کے لئے شعر شناسی قطعاً ناممکن ہوگی، ایسی صورت میں نظم اسکے لئے لفظوں کا گورکھ دھندا بن جائے گی، اس کا مطلب یہ ہے کہ نثر اور شعر کے حوالے سے قاری اور قاری میں امتیاز کرنا ہوگا، نثر کا قاری نثر سے قطعی مطلب یا معنی اخذ کرنے کے رویے کو روا رکھتا ہے، اور شعر کے الفاظ قاری کے اس رویہ سے مغائر نہیں ہوتے ہیں مگر شعر کا قاری شعر سے کسی قطعی معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، اس کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے، وہ شعر کے الفاظ سے اس تخیلی تجربے تک رسائی حاصل کرنا چاہتا ہے، جو داستانوی افسوں رکھتا ہے۔۔۔ جو شعر ہے اور شعر کی مخصوص لفظی ترتیب سے مشروط ہے۔

الغرض، نظم کے قریب آنے کے لئے ہر لفظ کے تفاعل پر نظر رکھنا ضروری ہے، نظم الفاظ کی تلازمیت کے معجزکارانہ لمس سے اپنے مادی وجود کو تیاگ کر روشنی کے ایک ہالے کے مماثل ہو جاتی ہے، جو دائرہ در دائرہ پھیل کر روشنی کے نئے خطے آباد کرتی ہے یہ اس کے لئے اپنے استعاراتی اور علامتی امکانات کو تمام و کمال بروئے کار لانے سے ممکن ہو جاتا ہے، اس لئے بادی النظر میں نظم صفحۂ قرطاس پر لفظوں کا بے حس مجموعہ نظر آنے کے باوجود قاری کے سوز نفس سے تخلیقیت کے ارتکاز کو مس کر کے توانائی کا لازوال منبع بن جاتی ہے، جو دور دور تک فضائے دل کو آتش و رنگ سے منور کرتی ہے۔

تخلیق میں لفظوں کے علامتی برتاؤ سے جو تخلیقی صورت حال ابھرتی ہے وہی دراصل شعری تجربے کے منکشف ہونے کے لئے موزون و سازگار فضا قائم کرتی ہے، اس فضا میں متکلم کی آواز ابھرتی ہے، سرگوشیانہ، مدھم یا گونج دار جو کسی مخاطب یا مخاطبین سے خطاب کرتی ہے،

متکلم اشارتاً کسی واقعہ کا بیان کرتا ہے یا کوئی واقعہ اس پر گزرتا ہے، یہ شاعر کی نہیں بلکہ ایک شعری کردار کی آواز ہے، ایک فرضی کردار جو شعری فضا کے دھندلکوں سے نمود کرتا ہے اور حرف و کلام سے کام لیتا ہے، نظم کے متکلم کی آواز کو شاعر کے بجائے شعری کردار کی آواز قرار دینے کے دعوے کی تائید میں یہ دلیل پیش کی جاسکتی ہے کہ شعری تخلیق میں متکلم کو شاعر نہیں بلکہ فرضی کردار قرار دینا شعری رواج کا درجہ رکھتا ہے (یہ الگ بات ہے کہ اس کا تصور شعری تنقید میں تقریباً نہ ہونے کے برابر ہوتا رہا ہے) جبکہ نثر میں خود مصنف بہ نفس نفیس تکلم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعری کردار کے بہت سے بیانات یا معتقدات کا انطباق شاعر پر نہیں کیا جاسکتا، اور کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کے جو معتقدات یا رویے ہوں ان کا اطلاق شعری کردار پر ہو، غالب کی شاعری کا شعری کردار انسانی اقدار کی جس سربلندی کو قائم کرتا ہے، اسکے اندر جو پیچیدگیاں اور گونا گونیت ہے، اس کا غالب پر مشکل سے ہی اطلاق ہوسکتا ہے، حسرت کی شاعری میں شعری کردار کے رومانی اور عشقیہ تصورات کا حسرت کی حقیقی اور عملی زندگی سے دور کا تعلق بھی دکھائی نہیں دیتا، نظم چونکہ ایک خیالی دنیا کو خلق کرتی ہے، اس لئے اس کے متکلم، مخاطبین اور دیگر کرداروں کے حقیقی ہونے کے بجائے خیالی ہونا منطقی طور پر بھی قابل فہم ہے، پس نظم کے کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار نہیں دیا جاسکتا، نظم میں متکلم کے ساتھ ہی خاموش یا گویا مخاطب یا مخاطبین کی موجودگی متصور ہوتی ہے، اس طرح سے نظم میں ایک یا ایک سے زاید کرداروں کی موجودگی ممکن ہو جاتی ہے، جو متکلم یا مخاطب کے مابین مکالموں کی ادائیگی سے عمل اور ردعمل کے سلسلوں کو متحرک کرتے ہیں اور نئے نئے وقوعات کو جنم دیتے ہیں یہاں تک کہ شعری تجربہ ندرت، تحرک اور تنوع سے بہرہ مند ہو کر قاری پر غیر محسوس طریقے سے اپنا تصرف جمالیتا ہے،

جیسا کہ ظاہر ہوا، کردار اور واقعہ کے عمل اور ردعمل کے نتیجے میں نظم کی تخئیلی فضا ڈرامائی صورت حال کو ابھارتی ہے، جو قاری کے نظم میں انجذاب کو یقینی بناتی ہے اور اسکے تجسس کو فزوں تر کرتی ہے، شعری کردار کا تعارف اس کے طرز تکلم سے ہو جاتا ہے، اس کا یہ طرز تکلم نظم کے پہلے ہی لفظ یا پہلے ہی مصرعے یا شروع کے چند الفاظ یا چند مصرعوں یا پوری نظم کے توسط سے گوش آشنا ہو جاتا ہے، اور دھیرے دھیرے الفاظ کی ادائیگی سے نظم کے منظر نامے کو بیدار کرتا ہے، شعری کردار کا طرز تکلم، اور باتوں کے علاوہ اس کی جنس، عمر، منصب اور کارگزاری کی تعنین میں بھی مدد دیتا ہے، شعری کردار کا طرز تکلم نظم میں وقوع پزیر تجربے کی نوعیت کی شناخت و تعنین میں بھی اہم رول ادا کرتا ہے، یہ اسکے لہجے کا انداز ہے، جو اس کے رویے اور عقیدے کا زائیدہ ہوتا ہے اور جو پوری شعری صورت حال پر اثر انداز ہوتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ شعری کردار کا یہ طرز تکلم جسے لہجہ (Tone) سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے، ہی شعری تجربے کی نوعیت کی نمایاں تشکیل بھی کرتا ہے، یہ لہجہ سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، مزاحیہ، فجائیہ، فکاہیہ، خطابیہ اور استہزائیہ بھی ہو سکتا ہے، اور اسی کے مطابق تجربے کی نوعیت کی شناخت ممکن ہو جاتی ہے، یہ لہجہ خود کلامی کا بھی ہو سکتا ہے، لہجے یا تکلم سے ہی پتہ چلتا ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہے یا کسی فرد واحد سے یا افراد سے یا پورے عہد سے، بہر حال یہ طے ہے کہ شعر میں متکلم کا وجود حقیقی نہیں بلکہ فرضی ہوتا ہے۔

Renben Brow نے "The field of light" میں نظم کے متکلم اور مخاطبین کے فرضی ہونے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے،

" For a poem is a dramatic fiction no less than a play, and its speaker, like a character in a play, is no

less a creation of the words on the printed page "

Renben Brow نے جدید تنقیدی نظریے کے مطابق بجا طور پر نظم کے فرضی وجود کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے متکلم اور مخاطب یا مخاطبین کی فرضیت پر اصرار کیا ہے، سوال یہ ہے کہ کیا نظم میں اسکی فرضیت کو تسلیم کر کے متکلم کے اصلی شاعر اور مخاطب کے کسی حقیقی فرد یا مخاطبین کے اپنے عہد کے مخصوص افراد مثلاً تعلیم یافتہ لوگ Elite یا ادبی لوگ یا عام لوگ یا معاصر شعراء کے ہونے کے امکان کے لئے گنجائش باقی نہیں رہتی؟ جی ہاں ایسی نظمیں لکھی گئی ہیں جن میں متکلم اور نظم کے خالق میں فرق کرنا دشوار ہے، اسی طرح نظم کے مخاطبین سے حقیقی افراد بھی مراد لئے جاسکتے ہیں، جوش اپنی نظموں میں خود ہی حرف وکلام سے کام لیتا ہے، اور براہ راست اہل ملک سے خطاب کرتا ہے، اختر الایمان کے یہاں حقیقت کا بھی احساس ہوتا ہے اور تخیل کی کارفرمائی کا بھی، فیض کی نظموں میں وہ خود بولتے نظر آتے ہیں، اس لئے شعر کو حتمی طور پر غیر حوالہ جاتی non refrentional قرار نہیں دیا جاسکتا، ساختیاتی تنقید تخلیق کے لسانی پہلو سے بحث کرتے ہوئے لفظ کی تاریخ اور ثقافت کے رشتوں کی اہمیت پر زور دیتی ہے، نظم حقیقت سے انقطاع کے باوجود خارجی دنیا کی ثقافتی جڑوں سے اپنا رشتہ قائم رکھتی ہے، کیونکہ نظم کا خالق ان رشتوں سے بندھا ہوا ہوتا ہے، لہذا نظم میں شاعر اپنے عہد کے کسی مخصوص طبقاتی یا ثقافتی گروہ سے بھی مخاطب ہوسکتا ہے اور عام لوگوں سے بھی

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

شعری کردار کے حوالے سے شعری تجربے کے آزادانہ عمل کے بارے میں گفتگو کرتے

ہوئے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ اصلی شاعر سے اسکی عدم مماثلت پر اصرار کیوں کیا جائے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ شعری تجربے بھی دراصل شاعر ہی کی حقیقی زندگی کے تجربے ہیں، لیکن حقیقی سطح پر یہ انتشار ساماں، وضاحتی، تکراری اور خیالات سے گرانبار ہوتے ہیں، تاہم تخلیقی عمل سے گزر کر اور نظم کی صورت اختیار کر کے یہ منضبط، مبہم، خودمرتکز، اختصاصی اور تخئیلی ہو جاتے ہیں اس لئے تجربے کے حوالے سے بھی شعری متکلم اور اصلی شاعر کے درمیان فاصلہ قائم ہو جاتا ہے اور جوئی صورتوں میں نا قابل عبور ہو جاتا ہے،

شعری کردار کے طرز تخاطب سے مخاطب یا مخاطبین کی ایک حد تک شناخت بھی ممکن ہو جاتی ہے کیونکہ، جیسا کہ ذکر ہوا، تخئیلی دنیا میں متکلم اگر فرضی اور خیالی ہے تو اس کے مخاطبین بھی فرضی اور خیالی ہونگے، یہ ممکن نہیں کہ شعری کردار کا مخاطبہ یا مکالمہ حقیقی لوگوں سے ہوگا، ایسی صورت میں تخلیق کی دنیا سے باہر رہنے والے لوگوں یعنی قارئین کی کیا حیثیت رہتی ہے؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ نظم کے کردار قارئین سے مخاطبت نہیں کرتے اور نہ ہی قارئین کرداروں سے رشتہ مخاطبت قائم کرتے ہیں، قارئین فقط صفحہ قرطاس پر مرقوم نظم کی قرات کرتے ہیں، اور ان کی قرات سے وہ نظم جاگ اٹھتی ہے اور جہت آشنا ہو جاتی ہے، بہ الفاظ دیگر قارئین کی نگاہوں کے سامنے وہ ایک زندہ، متحرک اور دل پزیر بصری وجود اختیار کرتی ہے اور بالکل اسی طرح وقوع پزیر ہوتی ہے، اور قارئین ناظرین کی طرح ڈراما سے فاصلہ رکھنے کے باوجود اس میں انجذاب کے عمل سے ہی نہیں گزرتے بلکہ اس کے وقوع عمل میں بھی شریک ہو جاتے ہیں۔

کرداروں کے باہمی تکلم، ان کے رویوں، لہجوں یا متعلقہ وممکنہ وقوعات سے اس پس منظر، ماحول یا مقام کا اندازہ کرنا آسان ہو جاتا ہے، جو نظم کی setting کا کام کرتے ہیں،

گویا setting بیانیہ کو کالعدم کر کے لفظ و پیکر کے اشارتی امکانات یا کردار و واقعہ کی انسلاکیت پزیری پر تکیہ کرتی ہے، اور یہ وہ شعری ہتھیار ہے جو نظم کے تجربے کو بیک وقت خود مرتکز بھی بناتا ہے اور امکان آشنا بھی، منیر نیازی کی نظم ''ایک آسیبی رات'' میں کسی دورافتادہ قدیم دیہی مقام کی نشاندہی لفظ ''لالٹین'' سے ہوتی ہے۔ اسی طرح ساقی فاروقی کی نظم ''نوحہ'' میں ''بال روموں'' کا ذکر نام نہاد شہری اور تہذیبی ماحول کو ابھارتا ہے۔ مخمور سعیدی کی نظم ''رفتگاں'' میں قافلے کے محو سفر ہونے کا اشارہ پہلے ہی بند میں مندرج ''موڑ اور راستہ'' سے ملتا ہے۔

نظم میں موسیقیت بھی ایک لازمی عنصر کا کام کرتی ہے، یہ کہنا صحیح ہوگا کہ نظم (یا شعر) اپنی ترکیبی صورت میں موسیقیت کی روح کو مس کرتی ہے، موسیقیت نظم کی تخیلی فضا کو طلسم آفریں بناتی ہے، موسیقیت، مصرعوں کی روانی، ان کے (آزاد نظم کی صورت میں) چھوٹے بڑے ہونے، الفاظ کی شیرینی، حسیاتی تاثر پزیری اور نغمہ زائی، ردیف، قافیہ کی ترنم ریزی اور بحروں کی متوازن نغمگی کے جزر و مد اور مصرعوں کی نحوی یا غیر نحوی ترتیب کے زائیدہ مربوط آہنگ سے تشکیل پاتی ہے، بنیادی طور پر نظم کی موسیقیت کی اصل اس میں صورت پزیر تجربے کی نوعیت جسکی ترجمانی شعری کردار کرتا ہے، سے مربوط ہوتی ہے، شعری کردار شعری تجربے کے حوالے سے اپنی پیچیدگی، تہہ داری اور گہرائی کو اپنے لہجے، لفظوں کی ادائیگی اور اسلوب اظہار سے ممکن بناتا ہے، اقبال کے شعر ''میری نوائے شوق سے'' اور ''شکوہ'' میں جو شعری کردار کی شکوہ آگیں بلند آہنگی ملتی ہے، وہ ''عروس لالہ مناسب نہیں'' کے شعری کردار کے سرگوشیانہ اور مجوبانہ لہجہ سے یکسر مختلف ہے اور دونوں اشعار کی موسیقیانہ لے اپنی جداگانہ نوعیت رکھتی ہے، اور اپنے اپنے سیاق میں اشعار کے تجربوں سے مربوط ہے، میر کے کلام میں جو حزنیہ لے ہے، وہ بادصبا کے تھم تھم کر

چلنے والے کا احساس دلاتی ہے۔ اس کے علی الرغم غالب کے یہاں دریا کے پر وقار بہاو کا احساس ہوتا ہے جبکہ اقبال کی شاعری سے جوئے کہستان کی تیز آہنگ موسیقی کا تاثر ابھرتا ہے۔

یہ نظم کی موسیقیت یا ترنم ہی ہے جو اسے فوری طور پر نثر سے ممیز کرتا ہے، یہ ترنم شعر کے مخصوص ہیئتی اور لسانی وسائل کو ایک مربوط صورت میں رو بہ عمل لانے سے مشروط ہے۔ شعر میں لفظوں کی ترتیب نثر کی مانند لازماً نحوی ترتیب کی پابند نہیں ہوتی۔ یہاں لفظوں کی ترتیب اندرونی تجربے کی کیفیت کے مطابق انجام پاتی ہے۔ اور پھر ہم آواز الفاظ یعنی قافیہ اور لفظوں کی مترنم تکرار ایک ایسے آہنگ کو جنم دیتی ہے جو سامعہ کی حس کو متاثر کرتی ہے، یوں تو نثر بلکہ روزمرہ میں بولی جانے والی زبان میں بھی ایک آہنگ موجود ہوتا ہے، جس میں، اظہار طلب خیالات کی نوعیت کے مطابق اتار چڑھاو واقع ہوتا ہے مگر شعر کا آہنگ بحر و وزن کے اصولوں کی پابندی کرنے سے مربوط اور منضبط ہو جاتا ہے اور موسیقی کے سر تال کو جنم دیتا ہے، شعر کی موسیقیت کو ہمہ جہت بنانے میں شعری کردار کے لہجے (tone) کی تبدیلیاں اہم رول ادا کرتی ہیں یہ تنوع اور نزاکتوں کو جنم دیتی ہیں اور شعری فضا کی دلپزیری، پیچیدگی اور حسن میں اضافہ کرتی ہیں، جہاں تک بحر و وزن کی ترنم آفرینی کا تعلق ہے، یہ شعر کے آہنگ کو نثر کے آہنگ سے خصوصی طور پر الگ اور منفرد کرتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ روایتی اور سکہ بند اصولوں کی سختی سے پابندی کی بنا پر بحر و وزن (meterial order) آہنگ میں طے شدہ تبدیلیوں (variations) ہی کو پیدا کرتا ہے اور پوری نظم میں اسی آہنگ کا تواتر ملتا ہے، جو بیشتر صورتوں میں یکسانیت کا شکار ہو کر میکانکیت کا تاثر پیدا کرتا ہے اور سماعت پر گراں گزرنے لگتا ہے، اور نتیجتاً شعری تجربہ کی کلیت کو زک پہنچاتا ہے۔ آڈن نے لکھا ہے۔ "A poem may be described

as being written in iambic pentametres, but if every foot in every line, were identical, the poem would sound intolerable to the ear"

اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری میں فاعلات فاعلات کی پابندی روح شعر کے آزادانہ تحرک اور بالیدگی پر روک لگاتی ہے، حالی نے غالباً اسی بنا پر اس زمانے میں جب بحرو وزن کو حکمرانی کا درجہ حاصل تھا، جرات سے کام لے کر مقدمہ میں وزن کو شعر کے لئے غیر ضروری قرار دیا تھا، یہ الگ بات ہے کہ وہ خود بحیثیت شاعر روایت پرستی کے زیر اثر بحور واوزان کی پابندی کرتے رہے۔ شرر نے البتہ انیسویں صدی کے اواخر میں پہلی بار نظم میں ڈرامائی صورتحال کے تقاضوں کے موجب نظم آزاد کی طرح ڈالی، اور شعر کو روایتی بحر کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرنے کی سعی کی اور اسے ایک نئی موسیقیت سے آشنا کیا، بیسویں صدی کے آغاز میں عظمت اللہ خان نے روایتی نظام عروض سے بیزاری کا برملا اظہار کیا، تاہم انہوں نے یہ موقف اختیار کیا کہ عربی عروض کی موثر اور مقبول بحروں کو برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ ہندی عروض (پنگل) سے استفادہ کیا جائے۔

عظمت اللہ خان کی کوششوں کے باوجود اردو شاعری عروض کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے اور پنگل کی آواز شماری کو ایک ہمہ گیر رجحان کی صورت نہ دے سکی۔ اس دور میں البتہ نظم آزاد تیزی سے فروغ پانے لگی، اور عروض کی معنویت اور ضرورت کے بارے میں میکانکی اور سکہ بند نظریوں کی گرفت ڈھیلی پڑتی گئی، چنانچہ حالیہ نظم میں کسی ایک بحر کی پابندی کے باوجود بحر کے ارکان اور زحافات میں کمی بیشی کو روا رکھا گیا۔ حالیہ برسوں میں نثری نظم کی مغرب سے درآمد اور

ں کی روز افزوں مقبولیت کے پیش نظر شاعری میں روایتی عروض کی حد بندیوں سے چھٹکارا نے کے رویے کو ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے، چنانچہ اب روایتی لوگ بھی اعتراف رنے لگے ہیں کہ نظم بغیر وزن کے بھی ممکن ہے، اور یہ اپنا شعری وجود منوا سکتی ہے، جدید دور ں کئی ایسے شعراء بھی نثری نظمیں لکھ رہے ہیں جو عروض کے ماہر ہیں اور ان کا دعوی ہے کہ نظم میں ناسب و موثر لفظی ترتیب سے مطلوبہ آہنگ کی تخلیق کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ نظم میں لفظوں کی ناسب ادائیگی سے یعنی موقع و محل اور ضرورت کے مطابق زور ڈال کر زیادہ یا کم زور ڈال کر یا عری کردار کے طرز تخاطب یا بیانیہ کے تقاضوں کے مطابق تبدیلیوں سے شعری آہنگ کے طالبات کی تکمیل کی جا سکتی ہے۔ سجاد ظہیر کی نثری نظموں کے مجموعہ ''پگھلا نیلم'' کے بعد موجودہ ور میں افتخار جالب احمد ہمیش، اعجاز احمد، شہریار اور بلراج کومل نے بھی متعدد نثری نظمیں لکھی ہں۔

اس ضمن میں یہ بات قابل توجہ ہے کہ علم عروض اردو میں عربی اور فارسی سے مستعار لیا گیا ہے۔ ماہرین عروض نے جو مختلف اوزان و بحور اپنی زبانوں کی شاعری کے لئے مقرر کئے ہیں اردو کا شاعر انہیں مقرر کردہ بدیسی بحور و اوزان کو گلے کا ہار بناتا ہے اور تخلیق کے عمل میں کسی بحر کو ن لیتا ہے یا کوئی بحر اس کے دامن فکر کو تھام لیتی ہے اور شاعر اسی کے قالب میں اپنی نظم کو ڈھالتا ہے۔ بدیہی طور پر یہ عمل ارادی نوعیت کا ہے اور یہ نظم کے بنیادی تجربہ میں پنپنے والی موسیقیت اور اثیر جو اس کے جمالیاتی وجود کے ضامن ہیں، سے مغائرت پر منتج ہوتا ہے، اصولی طور پر تو وسیقی کی جمالیات، جو نسلی، ملکی، جغرافیائی اور تمدنی عناصر کی کارفرمائی کی مرہون ہوتی ہے۔ اور لکی اور قومی شناخت رکھتی ہے، اردو زبان کے زاد و بوم کی خصوصیت کی حامل ہونی چاہئے تھی اور

ایسا کرنے کے لئے ایک جداگانا نظام بحر کی ضرورت ناگزیر تھی، لیکن ایسا نہ ہوسکا۔ اصل صورت میں نظم کے صورت پزیر تجربہ کے مطابق بحر کا انتخاب ہوتا، اور جو بحر استعمال میں لائی گئی ہو اسی کے اتار چڑھاو کے مطابق لفظوں کی ترتیب تشکیل پاتی اور اسی کے مطابق شعر کی قرات کی جاتی مگر ایسا نہیں ہوتا۔ روایتی بحر کے محض ایک ظاہری قالب کے ہونے اور شعر کی روح سے ہم رشتہ نہ ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ یہ مسلم ہے کہ شعر کی موسیقیت الفاظ کی حسب ضرورت نشست اور قرات ہی سے مشروط ہے۔ روایتی وزن سے نہیں۔ غالب کے اس شعر:

''آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک''

کی روایتی بحر یعنی فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کے زحافات کے مطابق قرات نہیں کی جاسکتی، کیونکہ ایسا کرنے سے شعر کے الفاظ ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور ان کے حصے بکھر ے ہو جاتے ہیں، سکتہ اور وقفہ غلط جگہوں پر ہوتا ہے اور شعر کی جو درگت بنتی ہے وہ کچھ ایسی ہے۔

آہ کو چا	ہیئے اک عم	راثر ہو	نے تک
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلن

ایذرا پاونڈ نے روایتی وزن کے بارے میں اسی خدشے کا اظہار کیا ہے:

" Naturally your rhythmic structure should not destroy the shape of your words, or their natural sound or their meaning"

نظم میں برتا جانے والا ہر لفظ ناگزیر ہے، اور ہر لفظ اپنے سیاق میں معنوی امکانات کو خلق کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ نظم مختلف النوع انسانی جذبات واحساسات کی مرقع کاری کرتی ہے، لیکن یہ کام تجریدی بیانات کے بجائے ٹھوس حسیاتی پیکروں کی مدد سے انجام پاتا ہے۔ غم، شادمانی، جدائی، حیرت، عشق، سچائی اور ایمانداری جیسے الفاظ انسانی جذبات واحساسات کے نمائندہ سہی، لیکن ان الفاظ کا برتاؤ نظم میں ان کی حسیاتی مرقع کاری کو یقینی نہیں بنا سکتا کیونکہ یہ خالص تجریدی کیفیات ہیں، جو قاری کے ذہن ودل پر کوئی نقش مرتسم نہیں کرتیں۔ نظم کی قرات کے باوجود وہ خالی الذہن رہتا ہے۔ ہاں اگر اس نوع کے جذبات واحساسات ٹھوس پیکروں میں متشکل ہوں تو قاری نظم کی کیفیات کو حسیاتی تجربے کے طور پر محسوس کریگا، کیونکہ پیکر حواس کو متاثر ومتحرک کرتے ہیں۔ چنانچہ نظم لمسی، بصری، سمعی، شامی اور لذتی (taste) حواس کی تشفی کا سامان کرتی ہے اور مطلوبہ جذبات کو مرتعش کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری اگر محض خیالات کو نظمانے کا عمل انجام دیتی ہو تو اس کا وجود نقش برآب ہو کے رہ جاتا ہے۔ کیٹس کی نظم "The Eve of St.Agnes " جملہ حسی پیکروں کی مدد سے خوان نعمت بن گئی ہے۔

" And still she slept an azure-lidden sleep
In blanched linen, smooth and lavendered
While he from forth the closet brought a heap
of candied apple, quince and plum and gourd
With jellies soother than the creamy curd,
And lucent syrops, tinct with cinnamon;

Manna and dates, inargosy transferred,

From Fez; and spiced dainties, every one,

From silken samar Cand to Cedored lebanon".

لفظوں کا یہ حسیاتی برتاؤ نظم میں زبان کے عمل کی ایک جداگانہ حیثیت کو متعین کرتا ہے، یہ نظم کے جمالیاتی کردار کو مستحکم کرنے کے ساتھ ساتھ شعری تجربے کی پرکشش فرضیت کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے۔ رچرڈس نے اسی بنا پر زبان کے دو متخالف استعمالات یعنی سائنسی اور محسوساتی برتاؤ کی توضیح کی ہے۔

A statement may be used for the sake of the reference, true or false, which it causes. This is the scientific use of language . But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the emotive use of language.

ظاہر ہے کہ نظم میں زبان کسی خارجی حوالے کا کام نہیں کرتی، بلکہ اپنے طور پر بقول رچرڈس "musical phrases" کی طرح احساساتی ارتعاشات کو پیدا کرتی ہے۔

نظم کی قرات کرتے ہوئے بالعموم اس کا پہلا ہی لفظ اس کی خیالی دنیا میں وارد ہونے کی کلید بن جاتا ہے اور جوں جوں نظم کیہیئتی پیٹرن کے مطابق اوپر نیچے کی سطروں میں مذید الفاظ سے سابقہ پڑتا ہے۔ شعری تجربے کے خدوخال واضح ہونے لگتے ہیں اور پھر نظم کے تجربے کی

کلیت کی شناخت کے عمل کی تجسس آمیز ضرورت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ ڈیوڈ ڈے شیز نے درست لکھا ہے

" His first concern is to enter into possession of the given poem in its concrete fullness, and his constant concern is never to lose his completeness of possession ".

مروجہ تنقید نظم کی کلی حیثیت سے بحث کرتے ہوئے عام طور پر وحدت تاثر (Single effect) کی خصوصیت کو خصوصی اہمیت دیتی رہی ہے لیکن اس خصوصیت پر اصرار کرنے سے نظم کی تخلیقی خاصیت کی پوری سچائی سامنے نہیں آتی کیونکہ وحدت تاثر بسا اوقات نظم سے نہیں بلکہ نظم کے اختتامیہ تاثر سے مربوط ہوتا ہے، نظم کے اختتامیہ تاثر، جو بہر حال ضمنی حیثیت رکھتا ہے کے مقابلے میں نظم کی کلیت یعنی اس کے جہت آشنا تجربے کو دریافت کرنے کے عمل کو اولیت حاصل ہے، جہاں تک نظم کے تدریجی ربط و ارتقا کا تعلق ہے، اسکی معنویت بھی اسکی کلی ساخت ہی سے قائم ہو جاتی ہے، محض اسکے قصے یا واقعہ کے آغاز و انجام سے نہیں، تجربے کی کلیت کی تشکیل میں نظم کا ہر لفظ مدد دیتا ہے اور یہ لفظوں کا ترکیب پزیر مجموعہ ہی ہے جو اسکی کلیت کی تشکیل کرتا ہے، اور پیکر در پیکر استعاراتی ترفع سے مختلف النوع احساسات کو خلق کرتا ہے۔ " ویسٹ لینڈ " اور " ولاس یاترا " میں مختلف النوع واقعات یکے بعد دیگرے تیزی سے وارد ہوتے ہیں اور ایک کلی وجود میں ضم ہو کے ایک کمپلیکس صورت حال کو جنم دیتے ہیں۔

جیسا کہ ذکر ہوا، نظم میں برتا جانے والا ہر لفظ ناگزیر حیثیت رکھتا ہے۔ اور باتوں کے

علاوہ جو چیز لسانی اعتبار سے نظم کو نثر پر تفوق اور امتیاز بخشتی ہے، وہ ناگزیر الفاظ کا برتاؤ ہی ہے، شبلی نے اوس اور شبنم کی مثال سے اس نکتے کی صراحت کی ہے یہ ناگزیر لفظ ہی ہے جو اپنے سیاق میں تلازمات کا جادو جگاتا ہے، اس لئے نظم میں کسی ناگزیر لفظ کے بجائے کسی مماثل لفظ کے لئے کوئی گنجائش نہیں، جو بھی لفظ برتا جائے وہ شعری سیاق میں اپنی ناگزیریت کا احساس دلائے گا، اپنے مزاج، تاریخ، ثقافتی رشتوں کی بو باس، دائرہ کار اور اپنے معنوی اور تلازمی امکانات سے برومند ہو جاتا ہے اور کوئی دوسرا لفظ اس کا بدل نہیں ہو سکتا، اگر شاعر ناگزیر لفظ کے بجائے مماثل یا متبادل لفظ استعمال کرے تو اپنی لفظ شناسی کی صلاحیت کو مشتبہ بنانے کے ساتھ وہ نہ صرف تجربے کی صورت مسخ کرے گا بلکہ نظم کے وجود کو ہی معرض خطر میں ڈالے گا۔

لفظ کی اشارتی اور تلازمی شدت کی بنا پر نظم نثر کے مقابلے میں حد درجہ کفایت لفظی سے کام لیتی ہے، غالب نے ''اشارات قلیل'' کی وکالت کی ہے اور خود ان کی شاعری اسکی درخشندہ مثال ہے۔

شعر میں نثر کے مقابلے میں لفظوں کی ترتیب ایک مسلمہ اصول یا روایت (convention) جس پر جوتھن کلر نے زور دیا ہے، کے تحت ہوتی ہے، جو نثر میں لفظوں کی ترتیب سے مطابقت نہیں رکھتی، نثر میں لفظوں کی نحوی ترتیب قواعدی اصولوں کے تحت ہوتی ہے جبکہ شعر میں ضرورتاً اس سے انحراف بھی کیا جاتا ہے، چنانچہ شعر میں نحوی ترتیب کے رد و بدل کے علاوہ بعض دیگر قواعدی اصولوں مثلاً اوقاف یا فاعل یا حروف ربط (connecting words) سے صرف نظر کیا جاتا ہے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ نثر میں لفظوں کی ترتیب ایک مخصوص اور طے شدہ ضابطے کی پابند ہے جبکہ شعر اس سے مبرا ہے، ترتیب الفاظ، ہم آواز الفاظ

اور ایک ہی لفظ کی تکرار، قافیہ اور ردیف، شعر کی رسمی ضرورت ہے جبکہ نثر کے لئے یہ جیسا کہ قدیم مقفیٰ تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے، عیب گردانا جاتا ہے۔

شعر میں الفاظ اپنی مخصوص ترتیب سے مروجہ اور متعینہ معانی سے دستبردار ہو کر نئے اشاراتی مفاہیم پر حاوی ہو جاتے ہیں، جو ایک تخیلی صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ یہ نثر میں برتے جانے والے الفاظ میں ممکن نہیں، کیونکہ نثر میں برتا جانے والا ہر لفظ اپنے روزمرہ کے معنی یا لغوی معنی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ مصنف کے مافی الضمیر یا اسکے معتقدات یا تصورات کی راست ترسیلیت کرتا ہے، شعر میں لفظ کے برتاؤ کا طریقہ کار اس سے مختلف ہوتا ہے، یعنی یہ شاعر کے مافی الضمیر یا اسکے معتقدات وتصورات کی راست اظہار سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ اس لئے کہ شاعر کی حقیقی ذات شعر سے تعرض نہیں کرتی۔ یہ زبان کا مخصوص برتاؤ ہے، جو شاعر کے ہاتھوں روبہ عمل آتا ہے اور اپنے طور پر اپنی حقیقیت، جو یکسر فرضی ہے، کو خلق کرتا ہے، یہ حقیقت ایک تخیلی وقوعہ بن جاتی ہے، جو شاعر کے بجائے شعری کردار کو سامنے لاتا ہے۔ وہ شاعر کی طرح مقصد، وقت، تاریخ یا مقام کا پابند نہیں ہوتا بلکہ تمام پابندیوں کی نفی کر کے یہاں تک کہ وقت اور مقام کی حد بندیوں کو ٹھکرا کر ابدیت پر محیط ہو کر اپنے مقصد کا خود خالق ہوتا ہے، اور اظہار کی خارجی حوالگی سے بے نیاز ہو کر خود مکتفی داخلی صورت حال کی تعمیر کرتا ہے، جو اپنی منطق خود پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نظموں میں کسی تجریدی خیال یا بے جان شے کی تجسیم شعری کردار کا روپ اختیار کرتی ہے، اور قاری کے لئے قابل قبول ہو جاتی ہے اور شعری روایت یا عادت اسے مزید یقین آفرین بناتی ہے جیسے شیلی کی نظم " The cloud " میں بادل شعری کردار بن جاتا ہے۔ گویا فرضی کردار شعر میں محور کی حیثیت رکھتا ہے اور ساتھ ہی وہ شعری تجربے کی سمت و رفتار پر قابو رکھتا

ہے اور اسکی توسیع پزیری کے رجحان کے باوجود اسے ارتکاز اور وحدت عطا کرتا ہے۔ یہ عمل شعری ہیئت کے ربط وضبط سے ظاہر ہوتا ہے جس کے بغیر شعر کا تصور کرنا ممکن نہیں، جیسا کہ کولرج نے کہا ہے:

" The true poem is one the parts of which mutually support and explain each other "

نثر میں کوئی فرضی کردار نہیں ہوتا جو مصنف کی جگہ لے لے، غالب اپنے خطوط میں بہ نفس نفیس موجود ہے، جبکہ شاعری میں وہ کہیں نہیں آتا۔ حالی، سرسید اور ابوالکلام آزاد اپنے مضامین میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ نثر شعری عضویت، وحدت اور تنظیم کی پابند نہیں۔ مصنف جستہ جستہ خیالات کا راست اظہار کرتا ہے، انشائیہ اسکی مثال ہے۔

نظم کے کلی تجربے کا ادراک دراصل لفظوں کی ترکیب سے ایک نادیدہ، پراسرار اور نامانوس صورت حال کی نمود کا ادراک ہے، جو قاری کو تجسس، تحیر اور تفکر کے ساتھ ساتھ تحسین کے احساسات سے آشنا کرتا ہے، اور یہی فن اور فن شناسی کا غایت عمل بھی ہے اور غایت مقصد بھی۔

شعر شناسی کے عمل کو موثر بنانے کے لئے شعر کی تشریح وتعبیر کو بھی ایک وسیلہ قرار دیا گیا ہے، شعر کا تشریحی عمل کئی نقادوں اور شارحوں کا محبوب شغل رہا ہے، حالانکہ بغور دیکھا جائے تو جدید تنقیدی تجزیے سے اس کا کوئی تعلق نہیں، تشریح کاری شعر کے وصفی طلسم کو مس کرنے کے بجائے اس سے معنی یا موضوع کی کشید کر کے اسے نثری روپ میں پیش کرتی ہے، یہ آسان طریقہ اپنا کر نظم میں برتے جانے والے الفاظ کے لغوی مفاہیم کی مدد سے اس کے معنی ومطلب کو متعین کرتی ہے، اس طرح سے یہ نہ صرف تخلیق کی اصل اور سالمیت سے دور ہو جاتی ہے، بلکہ

تخلیق کی اسراریت اور بیکرانی کو متصور کرنے میں بھی ناکام رہتی ہے، نقاد کا کام دراصل یہ ہے کہ وہ ذوق سلیم، جذبہ تجسس اور لسانی آگہی کی بدولت نظم کے زندہ وجود سے رشتہ قائم کرے، اور اس کی تخیلی فضا میں باریابی حاصل کرے، نقاد کا یہ عمل تخلیقی نوعیت کا ہے، وہ نظم کے تجربے سے گزرتا ہے، اور اسے اپنے اوپر وارد ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے، وہ تخلیق کے ساتھ زندہ ہوتا ہے، اور اپنی نئی زندگی کا راز قاری پر منکشف کرتا ہے، ظاہر ہے اس کا کام شعر کی تشریح کرنا نہیں ہے، یہ کام نقاد کے بجائے مدّرس ادب کا رہا ہے، حالانکہ یہ مدرسانہ عمل بھی اب از کار رفتہ ہو چکا ہے، اور ایک انقلابی تبدیلی کا مقتضی ہے۔

تاہم یہ درست ہے کہ متن کی تحسین کاری کے لئے اس کے بعض اجزا یا بعض الفاظ تلمیحی، تاریخی یا اسطوری نوعیت کے ہو سکتے ہیں، یا لسانی غرابت اور کہنگی کی وجہ سے ناقابل فہم ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے اجزا یا عناصر کی توضیح ضروری ہو جاتی ہے لیکن اس توضیحی عمل کو بہر حال ضمنی حیثیت حاصل رہے گی، یعنی اسے نظم کے کلی تجربے کی شناخت کے عمل میں ایک Aid کا درجہ حاصل ہوگا، اسے زیادہ سے زیادہ بقول ایلیٹ نظم کی Elucidation میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

سوال یہ ہے نقاد، قاری کو نظم کے انکشاف پزیر تجربے میں شریک کرنے کے لئے کن وسایل سے کام لیتا ہے؟ یہ سوال اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ نقاد کی خود اپنے ذوق سلیم اور لسانی آگہی کی بدولت نظم کی اسراری کائنات میں باریابی ایک چیز ہے اور قاری کو باریابی کے عمل میں شریک کرنا دوسری چیز، یہ گویا ایک طرح سے رہنمایانہ کام ہے جو نقاد انجام دیتا ہے اور اسے موثر بنانے کے لئے وہ قاری کو صفحہ قرطاس پر مرقوم تخلیق سے سامنا کراتا ہے وہ اس کے لسانی وجود کے توسط

سے شعر کی داخلی کائنات میں اسکی باریابی کو ممکن بناتا ہے، یہ سچ ہے، جیسا کہ مذکور ہوا، کہ قاری کو نظم کے تخیلی تجربے سے متصادم کرانے کے لئے اس کے بعض لسانی عناصر کی تشریح سے مفر نہیں لیکن اس کا یہ قطعی مطلب نہیں کہ وہ نظم کی تشریح پر اتر آتا ہے، اس کا تشریحی عمل (اگر اس کا کوئی محل ہے) لفظ و پیکر کے علامتی اور تلمیحی ابعاد سے ہی متعلق رہے گا اور وہ بھی اسکے اختیار کردہ جدید طریقہ تجزیہ کی رو سے، یہ نظم سے کسی مرکزی خیال کے استخراج کی تشریح نہیں بلکہ اس تجربے کے خدوخال کو نمایاں کرنے کی سعی ہے، جو الفاظ میں مستور ہے، اس نقطہ نظر سے نظم کی تخلیص پیش کرنا یا اس کو نثری روپ (Paraphrasing) میں منتقل کرنا بے معنی ہو جاتا ہے، اور اسکی موضوعیت کی نشاندہی خارج از امکان ہو جاتی ہے۔

نظم کے حوالے سے تشریحی کام کی نتیجہ خیزی کسی صورت میں قابل اعتبار قرار نہیں دی جاسکتی، اول اس لئے کہ تشریح متن کا کام کسی قطعی، متعینہ یا تخصیصی نتیجے کی جانب نہیں لے جاسکتا، خود شاعر کے لئے اپنے کلام کی شرحوں کا قابل قبول ہونا ضروری نہیں۔ غالب کی مثال سامنے کی ہے، انہوں نے اپنے بعض اشعار کی تشریح کر کے ان اشعار کی علامتی اور تلازمی قوت سے صرف نظر کر کے اپنے تنقیدی عمل کو مشکوک کیا ہے۔

دوم یہ کہ ہر نئے عہد میں قارئین اپنی حسیت اور ثقافتی و لسانی آگہی کے مطابق کلام شاعر کی نئی معنویتوں سے آشنا ہو جاتے ہیں، اس لئے تشریحی کام کی قطعی حیثیت کالعدم ہو جاتی ہے، ایلیٹ نے کہا ہے کہ "نظم کا کلہم مطلب کسی تشریح سے برآمد نہیں ہوتا کیونکہ مطلب وہ ہے جو مختلف ذی حس قارئین کی سمجھ میں آتا ہے"۔

سوم تخلیق اپنی معنی خیزیوں کو منکشف کرنے کے لئے ہر زمانے میں قاری اور قاری میں

امتیاز کرتی ہے، ہر قاری اپنے ذوق، ثقافتی، جمالیاتی اور تاریخی شعور اور لسانی آگہی کے مطابق تخلیق کے تجربے کی انگیخت کرتا ہے، ظاہر ہے کسی ایک قاری یا نقاد کے تشریحی کام کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

کسی تخلیق کو کسی ایک معنی کے مترادف قرار دینا، جیسا کہ تشریحی کام سے عمومی طور پر ہوتا ہے، تخلیق کی کلی لسانی نوعیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ اس عمل سے تخلیق کی علامتی ساخت کی یکسر نفی ہوتی ہے، شعر سے استخراج معنی کا عمل مصنوعی، عاید کردہ اور ارادی ہے، یہ شعر کی مستند سلیت سے رشتگی قائم کرنے کے رویے کی تنسیخ کر کے شعر فہمی کے امکانات کو تاریک کرتا ہے۔ پریم چند کے ''کفن'' سے بھوک اور افلاس یا اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' سے شوکت پاسباں یا فیض کی نظم ''ہم لوگ'' کو ترقی پسند نظریے کے استخراج کی توضیحات عالمانہ تو ہو سکتی ہیں، مگر تنقیدی قدر سنجی کے مماثل قرار نہیں دی جاسکتیں۔

شرح و تعبیر کا ایک مضرت رساں پہلو یہ بھی ہے کہ اسکی رو سے شعر علم کے مترادف قرار پاتا ہے جبکہ شعر سراسر تخلیق ہے۔ درس گاہوں میں اس کا ایک خراب نتیجہ یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ طلبہ اصل متن کا مطالعہ غیر ضروری خیال کر کے سہل الفہم شرحوں پر تکیہ کرتے ہیں، اور شعر فہمی سے دور ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ شعر ناشناسی اور کور ذوقی نسل بعد نسل منتقل ہو جاتی ہے۔ لہذا اپنے شعری ورثے کی صحیح قدر شناسی کے لئے طلبہ اور قارئین کے لئے ضروری ہے کہ وہ اصل متن کو مرکز توجہ بنائیں۔ اور ایسے تجزیاتی مطالعے سے استفادہ کریں، جو تجربے تک رسائی کو ممکن بنائے۔ جوناتھن کلر نے ساختیاتی شعریات سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ''ادب کی شعریات سے دلچسپی رکھنے کا مطلب تشریحی Hermeneutic نہیں اور نہ ہی ''حیران کن تعبیرات''

ہے۔ یہ قرات کے عمل کی تھیوری ہے۔

نقادفن کی اسراری دنیا میں قاری کی باریابی کوممکن بنانے کے لئے ان ہی وسائل سے کام لیتا ہے جواپنی باریابی کے لئے استعمال کرتا ہے۔ نظم کے تشریحی عمل کے حق میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ نظم پراسرارتو ہوتی ہے مگرادبی تجزیہ پراسرارنہیں ہوسکتا، اس لئےنظم کی تحسین کسی ''نظم نماتنقید''، یعنی غیرتوضیحی انداز سے نہیں ہوسکتی، یہ بات درست ہے، یعنی نقادکو چاروناچارنظم کی اسراریت کومنکشف کرنے کے لئے توضیحات سے کام لیناپڑیگالیکن یادرہے کہ توضیحی عمل تشریحی یاتعبیری عمل نہیں ہے، اس لئےنظم کے بعض نکات کی توضیح کے باوصف، نظم کے بعض حصے اور گوشے محجوب اورسایہ آلودرہ سکتے ہیں۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ توضیحی عمل کااطلاق نظم کے ایسے اجزاء پرہوسکتاہے، جوتوضیح طلب ہوں، اس کااطلاق اس کلی تجربے پرنہیں ہوگاجونظم ہے، اورجسکی حسیاتی یافت کوغایت نقدقراردیاجاسکتاہے۔

نظم کی قدروقیمت کاتعین اسکے خلقی وجودجواسکی ہئیت میں قابل شناخت ہوجاتاہے، کی قدروقیمت پرانحصاررکھتاہے، کسی اورایسی چیزپرنہیں جونظم کے خلقی وجودسے خارج ہو، وہ نقاد، جو فن پارے کی قدرشناسی کے لئے ایسی چیزوں سے کام لیتے ہیں جواسکے خلقی وجودسے غیرمتعلق ہوں، ایک غیرمتعلقہ اوربےنتیجہ عمل کاارتکاب کرتے ہیں، مارکسی تنقیداعلانیہ طورپرسماجی مقصدیت تاریخیت یاخارجیت کوفن پارے کی قدرشناسی کے لئے استعمال کرتی ہے۔ قدرشناسی کایہ طریقہ غیرمتعلقہ اوربےمعنی ہے کیونکہ اسکی روسے فن پارے کی جانچ پڑتال ایک ایسی چیز سے کی جاتی ہے جوفن پارے سے غیرمتعلق ہے، زندگی کاکوئی پہلو، واقعہ یامظہراپنی حقیقت رکھتا ہے۔ اسی طرح فن بھی اپنی مخصوص حقیقت کاحامل ہے، فن کی حقیقت کی تخصیصیت اس کی تخیلی

نوعیت پر مدار رکھتی ہے، لامحالہ دونوں کی قدر شناسی کے اپنے اپنے پیمانے اور اصول ہیں۔ ایک کی قدر شناسی کے لئے جو پیمانے اور اصول مقرر ہیں، وہ دوسری کی قدر شناسی کے لئے لاگو نہیں ہوسکتے، چنانچہ فن پارے کی قدر شناسی کے لئے خارج سے لایا گیا کوئی پیمانہ کام نہیں دے سکتا، سماجی مقصدیت یا کسی اور موضوعیت کی اپنی جگہ اہمیت ہوسکتی ہے اور یہی کیا کم اہمیت ہے کہ وہ حقیقی زندگی کے کسی رخ یا مظہر کی نمائندگی کرتی ہے تاہم اسکی اہمیت فن پارے کی اہمیت کا باعث نہیں بن سکتی کیونکہ فن پارے کی تخیلی نوعیت، اسے حقیقت سے الگ کرتی ہے، فن پارے کی اہمیت کا تعین اس تخیلی تجربے سے ہوگا جو اس کا خلقی وجود ہے اور جسکی خاصیت یہ ہے کہ یہ قاری کو بھی اس میں برابر کا شریک کرتا ہے، اگر فن پارے اپنے داخلی تجربے میں قاری کی شرکت کو ممکن نہ بنا سکے تو اس کا وجود لغو ہوکر رہ جائے گا یا اگر قاری فن پارے سے کسی چیز مثلاً معاشرتی، ثقافتی یا تاریخی موضوعات کی توقع کرے جو حقیقت سے ہمرشتہ ہو لیکن فن پارے کے وجود سے خارج ہو تو وہ فن کی ماہیت سے اپنی قطعی لاعلمی کو بے نقاب کرے گا۔

بہرحال، نظم کی قدر شناسی کا عمل خود نظم کی خلقی قدر و قیمت کی شناخت کرنے میں پوشیدہ ہے، سوال یہ ہے کہ نظم کی خلقی قدر و قیمت کی شناخت کیونکر ہوگی، ایک شاعر کی خلقی حسیت دوسرے شاعر کی خلقی حسیت سے کس طرح ممیز کیا جائے؟ غالب کو ذوق پر کیونکر فوقیت حاصل ہوگی؟ یا ایک نظم کو دوسری نظم سے کیونکر فائق گردانا جائے گا۔ ظاہر ہے نقاد یا قاری کی ذاتی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کو فن کو جانچنے کا معیار نہیں قرار دیا جا سکتا کیونکہ وہ بہرحال داخلی نوعیت کی ہوگی اور منطقی اصولوں سے عاری ہوگی۔ شعر کی قدر سنجی کی ایک موزوں اور متوازن صورت یہ ہوسکتی ہے کہ شعر کے ان عناصر کا دقیقہ سنجی سے جائزہ لیا جائے جو اسکے تشکیلی عناصر ہیں یعنی جو اس

کے کلی وجود کی تشکیل کرتے ہیں اور یہ کام ایسے مسلمہ ادبی اصولوں کے تحت ہوگا جو معروضی اور عقلی جواز رکھتے ہیں۔ اقبال حقیقی زندگی میں بھی مسلمانوں کے زوال وانحطاط کے بارے میں ذہنی طور پر متردد رہے اوراس کا اظہار نجی گفتگوؤں میں بھی کرتے رہےاور شاعری میں بھی اس ذہنی رویے کوترجیحی طور پر برتتے رہے، لیکن اس کی اصلی قدر و قیمت کا تعین ان کی شاعری کے حوالے سے ہوگا، ان کی گفتگوؤں اورنثری تحریروں سے نہیں۔ نظمیں زندہ وجود (Entity) کی حیثیت رکھتی ہیں، اوراپنے منفرد وجود کی حامل ہیں اور اپنے اپنے وجود کے مطابق قدر و قیمت رکھتی ہیں، شیکسپیر، پوپ، ڈن، ہیرک، ورڈس ورتھ، ٹنی سن اور ایلیٹ کی نظموں کا بھی الگ الگ وجود ہے۔ الگ رنگ و آہنگ، اسی طرح ان کی اپنی نظموں کے بھی الگ الگ درجے ہیں، ان میں اعلٰی درجے کی نظمیں بھی ہیں اور کچھ کمتر درجے کی بھی، درجہ بندی کا عمل قطعی طور پر نظم کی کیفیت پر انحصار رکھتا ہے۔ ہیرک کی چھوٹی سی نظم (To Daffodils) یا میر کا شعر ’’کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات‘‘ بھی اپنی جگہ ایک مکمل اور وقیع تجربہ ہے اورٹنی سن کی ’’لوٹس ایٹرس‘‘ یا ایلیٹ کی ’’ویسٹ لینڈ‘‘ بھی، تاہم یہ تجربے کی پیچیدگی، بوقلمونی اور وسعت ہے جو بنیادی طور پر ان کی درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنے میں مدد دے سکتی ہے، حالانکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر نظم اپنی جگہ اہم ہے، جس طرح باغ میں ہر پھول اپنی جداگانہ خوشبو، رنگ اور وضع کا حامل ہونے کے باوجود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے، نظمیں بھی اپنے اپنے منفرد وجود پر اصرار کرتی ہیں۔

نظم کی تحسین کاری کا یہ رویہ اس کے قدر شناسی کے مسئلے کے حل کی جانب ایک بڑا قدم ہے، مارکسی تنقید اعلانیہ طور پر سماجی معنویت کو فن کی درجہ بندی کے لئے استعمال کرتی رہی اور کسی نتیجہ پر نہ پہنچی۔ غالباً یہی وجہ ہے، کہ مارکسی تنقید فیض کی انفرادیت اور برتری کو دوسرے ترقی

پسند شعراء کے مقابلے میں ثابت نہ کرسکی، میں جس نظریہ نقد پر زور دے رہا ہوں اور جسکی وضاحت سطور بالا میں ہوچکی ہے وہ بہت حد تک شعرا کی درجہ بندی (Grading) میں مدد دے سکتا ہے، اسکی رو سے فن کی پیچیدگی، وسعت پزیری، تنوع اور تہہ داری، جو اسکی استعاراتی اور علامتی ساخت پر منحصر ہے، سے اسکی قدر و قیمت کا تعین کیا جاسکتا ہے، چنانچہ کسی شاعر کی بلند رتبگی کا تعین اسکے علامتی تجربات کی کیفیت اور کمیت کی بنا پر ہوگا، اس اصول کی رو سے میر اور غالب کی برتری اردو کے دوسرے شعرا پر قائم ہو جاتی ہے، بعینہ جوش کے مقابلے میں اقبال کی عظمت مسلم ہو جاتی ہے، اسی طرح حلقہ سے وابستہ شعرا میں راشد اور مجید امجد کی برتری کو قائم کیا جاسکتا ہے، یہ بات قابل ذکر ہے کہ تنقید کا تجزیاتی طریق کار اتنا لچکدار اور ہمہ جہت ہے کہ اس کا اطلاق شعر کی ہر صنف پر (صنفی خصوصیات کو قائم رکھنے کے باوجود) ہوسکتا ہے، بشرطیکہ وہ تخلیقی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی قوت سے متصف ہو۔ چنانچہ نظم کے ساتھ ساتھ غزل بھی آسانی سے اس طریق نقد کی متحمل ہوسکتی ہے، غزل چونکہ مختلف النوع اشعار پر مشتمل ہوتی ہے، اس لئے اس کا ہر شعر ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے اور کم و بیش انہی ترکیبی عناصر سے تشکیل پاتا ہے جن سے نظم تکمیل یاب ہوتی ہے، وہ غزل جو مختلف اشعار کے حوالے سے مختلف النوع ہو مگر ذہنی کیفیت کی وحدت یا کلی فضا آفرینی سے متصف ہو، زیادہ ہی آسانی کے ساتھ تجزیاتی مطالعے کے ذیل میں آسکتی ہے، جہاں تک روایتی اصناف مثلاً مثنوی، قصیدہ، مرثیہ یا رباعی کا تعلق ہے ان پر بھی تجزیاتی تنقید کا اطلاق ہوسکتا ہے یعنی ان کی تعین قدر کا مسئلہ بھی، ان کے تخیئلی تجربوں کی تعین کی بنا پر حل کیا جاسکتا ہے، چنانچہ انیس کے مراثی، میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' یا غالب کا قصیدہ ''ہاں مہ نو سنیں'' کا مطالعہ اسی نقطہ نظر سے کیا جاسکتا ہے۔ پو کے اس مقولے The

longer poem is a flat contradiction in terms کے مطابق طویل نظم کا وجود طوالت کی بنا پر متصور نہیں ہوسکتا، اپنی اس بے لچک رائے کی توجیہ وہ یوں کرتا ہے کہ نظم جذبے کے ارتکاز کی متقاضی ہوتی ہے، اور ارتکاز کو پھیلاؤ میں بدلنے سے نظم کا تخلیقی وجود معرض خطر میں پڑ جاتا ہے، یہ دلیل نہ صرف طویل نظم بلکہ ایک حد تک مختصر نظم کی ماہیت کے حوالے سے بھی اپنا وزن کھو بیٹھتی ہے، نظم خواہ طویل ہو یا مختصر اپنی لسانی خاصیت کی بنا پر ''جذبے'' پر نہیں بلکہ لسانی پیکریت پر مدار رکھتی ہے۔ ہاں یہ بات درست ہے کہ کسی نظم میں خواہ وہ مختصر ہو یا طویل، بے جا طوالت، تکرار اور توضیح کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے التہاب میں تجربے کے غیر ضروری اجزاء یعنی توضیحی اجزاء اسی طرح پگھل کر بہہ جاتے ہیں جس طرح آگ میں سونے کو پگھلا کر اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے اور خالص سونا رہ جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ نظم کا ہر لفظ کلی تجربہ کی تشکیل میں جز ولاینفک کی حیثیت رکھتا ہے، یہ ممکن ہے کہ بعض نظموں میں بعض الفاظ زائد ہوں یا بعض نثری اجزاء راہ پا گئے ہوں، جو ظاہرا طور پر نظم کے کلی تجربے سے مربوط ہونے کے بجائے اسکی تکملیت میں رکاوٹ پیدا کرتے ہوں، ایسی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت کیا رویہ اختیار کیا جاسکتا ہے؟ سب سے پہلے ایسی نظموں میں غیر شعری یا نثری اجزاء کی نوعیت پر غور کرنا ہوگا۔ اگر نثری اجزاء مناسب و مطلوبہ حدوں کو پار کرتے ہیں اور نظم کی خود مرکزیت کو منفی طور پر متاثر کرتے ہیں تو ظاہر ہے ایسی نظم شعری اعتبار سے کمزور نظم کہلائے گی۔

لیکن اگر نثری اجزاء کی موجودگی یا اس کی طوالت نظم کی سالمیت اور استحکام پر اثر انداز نہ ہو تو اسے گوارا کیا جاسکتا ہے، کیا ایسی نظم ممکن ہے جو خالص نظم کہلائی جا سکے؟ یعنی وہ تمام غیر ضروری عناصر اور حشو و زوائد سے پاک و صاف ہو، اس کا جواب اثبات میں دیا جاسکتا ہے،

بشرطیکہ نظم کا تجربہ خود مرکزیت کے رجحان کا حامل ہو اور ساتھ ہی مکمل طور پر شاعر کی تصرف میں ہو ۔ شیکسپیر کے سانیٹ، ہیرک کی نظمیں ورڈس ورتھ کی لوسی نظمیں اس کی مثالیں ہیں ۔ اردو میں راشد، مجید امجد، فیض اور وزیر آغا کی بعض نظمیں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں ۔ ایسی نظمیں تشبیہات، نثریت، خطابت، وضاحت، تبلیغ، پیغام اور لفاظی جیسے نثری اجزاء سے بالکل پاک ہوتی ہیں ۔ بعض نظموں میں شاعر اپنی جانب سے نظم کی صورت کا تعارف کراتا ہے اور بیانیہ اور منطقیت کے علاوہ، حقیقی مقامات اور خیالات کو بھی نظم میں دخیل کرتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ بھی نثری اجزاء میں شمار کیے جائیں گے، بدیہی طور پر ان اجزاء کے شعر میں دخیل ہونے سے شعر کی سالمیت اور وحدت کو زک پہنچتا ہے ۔ یونگ نے تخلیق کو خواب سے مشابہ کیا ہے جس طرح خواب میں وقوعات ظہور پزیر ہوئے ہیں اور خواب دیکھنے والا ان کی وضاحت یا تعبیر نہیں کرتا اسی طرح شعری تخلیق میں شاعر کی توضیحات کے لئے کوئی جگہ نہیں، یونگ نے لکھا ہے ۔

" A great work of art is like a dream ; for all its apparent obviousness it does not explain itself and is never unequivocal."

ویلری نے بھی شعری کائینات کو ''ڈریم ورلڈ'' سے موسوم کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ پو، پیٹر ،علامتی شعراء، امجسٹ شعراء اور ایلیٹ بھی خالص شاعری کی زور وشور سے وکالت کرتے رہے ۔ سوال یہ ہے کہ کیا نثری اجزاء (سب کے سب یا ان میں سے بعض) کو نظموں میں در آنے سے روکا جاسکتا ہے؟ اور ان کے در آنے سے نظم کے شعری وجود پر کیا اثر پڑتا ہے؟ یہ دونوں اہم سوالات ہیں اور ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں ۔ اردو اور انگریزی کی اہم نظموں پر نظر

ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں سے اکثر نظموں میں نثری اجزاء موجود ہیں۔ اس سے یہ مفروضہ قائم ہوتا ہے کہ یا تو وہ شاعر کی مرضی سے دخیل ہوتے ہیں یا شاعر کی مرضی کو پس پشت ڈال کر خود نظم کے ترکیبی عناصر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اگر یہ فرض کریں کہ وہ شاعر کی مرضی سے در آتے ہیں تو یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاعر ان کی ناگزیریت کو تسلیم کرتا ہے، یا وہ ان کے نظم میں در آنے پر روک لگانے سے قاصر ہے۔ بہر حال جو بھی صورت ہو ہمارا کام صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ نظم کی خود مرتکزیت اور بالیدگی اس سے متاثر ہوتی ہے یا نہیں۔ اگر ان اجزاء کی موجودگی نظم کی عضویت اور نمو پزیری کا روک نہیں بنتی تو ان پر معترض ہونے کا کوئی جواز نہیں۔ اگر نثری اجزاء شاعر کی مرضی کے بغیر ہی نظم میں شامل ہوتے ہیں اور ان کی حیثیت نظم کے خود مرتکز تجربے میں حشو مطلق کی ہو، تو خواہ شاعر تسلیم کرے یا نہ کرے یہ نظم کی کمزوری یا ناکامی کہلائے گی، بہر حال یہ واضح رہے کہ شعر میں غیر ضروری اجزاء کی موجودگی شاعر کی ارادی سعی کی مرہون بھی ہوتی ہے، کلاسیکی غزل میں غالب کی غزلوں کے متعدد اشعار میں فارسی کے دور زوال کے شعرا مثلاً غنی، صائب اور بیدل کے زیر اثر تمثیل نگاری میں دعویٰ و دلیل کے منطقی انداز سے مترشح ہوتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف شعر میں منطقیت بلکہ تکرار و توضیح کو بھی جگہ دی ہے اور غزل کے ایک شعر (جو دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے) میں بھی نثری عمل کو راہ دی ہے۔

انگریزی میں میٹا فزیکل شعرا کے یہاں منطقی خیالات کی دخل اندازی انکی کئی نظموں کی شعری فضا آفرینی میں مانع رہتی ہے Fedrik Pottle نے اپنی کتاب " The Idiom of poetry " میں اس مسئلے پر خاصی بحث کی ہے۔ اس کے نزدیک نظموں میں نثریت جگہ پا سکتی ہے بشرطیکہ یہ نظموں کی پیکری عمل آوری میں مانع نہ ہو اور صرف پس منظر کا کام دے۔ وہ

The element of prose is innocent and salutary, لکھتا ہے
when it appears as a background on which images are projected

پوٹل کی نظموں میں نثریت کے بارے میں یہ نرم روی بعض ایسی نظموں کے حوالے سے قابل فہم ہے، جہاں نثریت واقعتاً اور عملاً پس منظر کا کام کرتی ہے۔یعنی جہاں وہ تخلیق کے عمل میں تجربے کی نمود اور ارتقا میں مزاحم نہ ہو، ایسا کرنے کے لئے شاعر کا قادرالکلام ہونا ضروری ہے، قدرت کلام میں کوئی کمی رہ جائے تو وہ شعر کے وحدت پزیر تجربے کے لئے زیاں رساں بھی ہوسکتی ہے۔اقبال کی بعض نظمیں اس کی مثال ہیں، اور اگر اجزاء مرکزی تجربے پر غالب آ گئے تو جوش کی نظمیں وجود میں آسکتی ہیں جو منطقیت، حقیقت، تکرار اور توضیح سے گرانبار ہیں اور جس سے ان کا شعری کردار دب کر رہ گیا ہے، ایلیٹ نے اس مسئلے کے بارے میں کسی واضح اور دو ٹوک رائے کا اظہار نہیں کیا ہے۔تاہم وہ نظم میں معنی (مطلب یا خیال) کے در آنے کو مسترد نہیں کرتا اور اس کی دراندازی کو نظم کے خالص پن کے لئے ضرر رساں تصور نہیں کرتا۔اس نے لکھا ہے۔

The cheif use of the meaning of a poem may be to satisfy one habit of the reader to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him; much as the imaginary burgler is always provided with a bit of nice meat for the house-dog.

لیکن ایلیٹ کی یہ دلیل کہ نظم میں معنی (خیال) کی موجودگی قاری کے ذہن کو Diverted and quiet رکھنے کے لئے استعمال ہوتی ہے، محل نظر ہے، نظم اگر نظم ہے تو قاری کے پورے ذہن کو گرفت میں لے لیتی ہے اور اس کی جمالیاتی نشاط آوری کا سبب بنتی ہے ۔نظم کے کسی نثری جز یعنی خیال (معنی) سے کیونکر یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ الگ سے قاری کے ذہنی تلطف کا سامان کرسکتا ہے، اور اسے مطمئن کرسکتا ہے؟ ایلیٹ کا یہ کہنا صحیح ہے کہ نظم قاری پر اپنا اثر کرتی ہے لیکن ساتھ ہی اس کے لئے معنی کی موجودگی نا قابل فہم ہے، کیونکہ نظم کا اپنا اثر ونفوذ قائم کرنے کے لئے کسی سہارے کی ضرورت نہیں ۔ اسلئے شعر میں نثریت کی شمولیت کی یہ دلیل مضبوط نہیں۔

بہر حال بعض اچھی نظمیں خالص بھی ہوتی ہیں اور بعض نظموں میں خیالات کی دراندازی بھی واقع ہو جاتی ہے ۔ خالص شاعری کے حق میں Max Eastman نے The Literary Mind میں لکھا ہے ۔ " Pure poetry is the pure effort to heighten consciousness "

خالص شاعری کے حوالے سے شاعر کے شعور کی تشدید کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے شاعری سے خیالات کو خارج کیا ہے، واقع یہ ہے کہ تخلیقی شعور قائم بالذات ہے، یہ خیالات کا دست نگر نہیں ہوتا اور نہ ہی انکا بدل ہوسکتا ہے، شعور ذہن کی وہ کارگزاری ہے جس کی بدولت حقائق کا حسی ادراک ہوتا ہے۔ شعور کا یہ عمل تعقلی ہونے کے ساتھ ساتھ لاشعوری اور وجدانی بھی ہوسکتا ہے جبکہ خیالات صرف عقلی ہوتے ہیں اور خارجی نوعیت کے سماجی اور اخلاقی مسائل کے زائیدہ ہوتے ہیں۔

نظمیں خالص بھی ہوتی ہیں اور غیر خالص بھی اور غیر خالص نظموں میں اگر نثریت کے اجزاء انکی لسانی ترکیب پزیری اور انکی جمالیاتی اثر انگیزی میں حارج نہ ہوں تو وہ فن کے دائرے سے خارج نہیں کی جاسکتیں۔ ایسی نظمیں، نظم کے اصل تجربے تک پہنچنے میں قاری کے لئے مشکلیں پیدا کرسکتی ہیں مگر نظم کے تجربے میں تخلیقی شرکت میں رکاوٹ نہیں بنتیں۔

اسی طرح نظم میں اگر تکرار، تکرار محض کے ذیل میں آتی ہے تو عیب بن جاتی ہے، اسی طرح توضیح بھی نظم کے علامتی کل کے تقاضوں کے منافی ہے، نظم کا علامتی کل توضیح کے بجائے ابہام کو روا رکھتا ہے۔ پس توضیح نظم کے لئے جس قدر غیر متعلقہ چیز ہے اسی قدر ابہام اس سے پیوستگی رکھتا ہے۔ شعری تجربے کی ماہیت کے پیش نظر ابہام شعری قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ دریدا نے یہ کہتے ہوئے کہ جسمانی حسن برہنگی میں نہیں بلکہ لباس میں کہیں کہیں بے پردگی کی صورت میں جمالیاتی نشاط کا باعث بنتا ہے، شعر میں ابہام کی تائید کی ہے۔ ابہام فن پارے کو اسرار میں منتقل کرتا ہے اور اسکی کثیر الجہتی کو قائم کرتا ہے، تاہم جہاں ابہام اشکال میں بدل جائے وہاں شعری تجربہ چیستاں بن کے رہ جاتا ہے۔

ابہام کی اصطلاح ولیم ایمپسن 1930ء کی کتاب Seven types of ambiguity میں چھپنے کے بعد رائج ہوئی اور نظم کا وصف ذاتی قرار پائی، اسکی وجہ سے نظم کا نثر پر تفوق اور امتیاز قائم ہوا۔ ابہام کی خوبی یہ ہے کہ تکثیر معنی کے امکانات پیدا کرکے نظم کو باثروت بناتا ہے، واضح رہے کہ ابہام کو شعوری طور پر عائد نہیں کیا جاسکتا ہے، اس صورت میں نظم معمہ بن جاتی ہے اور شعریت سے محروم ہو جاتی ہے، اول تو شعری تجربہ خود بخود ابہام کی طرف جھکاؤ رکھتا ہے، دوسرے شاعر کی بھی کوشش رہتی ہے کہ وہ شعر کو ابہام کے پردوں میں مستور کرے، وہ عام

طور لفظوں کے الٹنے ، نحوی ترتیب کو توڑنے ، استعارہ کاری، حروف ربط کو ہٹانے یا فاعل یا اسم کی غیاب سے ابہام پیدا کرتا ہے۔ غالب نے ''اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے'' میں ''اے نالہ'' کی جگہ ''جز نالہ'' رکھا جس سے شعر میں ابہام پیدا ہوا۔

بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں حقیقی مقامات ، شخصیات یا تاریخی وقوعات کا براہ راست ذکر ملتا ہے، ایسی نظموں میں اگر حقیقی مقامات یا شخصیات نظم کے سیاق میں اپنے حقیقی وجود کو تج کر نظم کے کلی اسراری تجربے سے مربوط ہوں تو وہ تخیلی اور علامتی حیثیت قائم کرتے ہیں اور وہ نظم کی فضا کا حصہ بنتے ہیں۔ جوناتھن کلر نے صحیح لکھا ہے کہ شعر میں خارجی حقائق کا ذکر ہو تو انکی حیثیت حقائق کی نہیں بلکہ Fictional constructs کی ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' ہسپانیہ کی مسجد قرطبہ پر لکھی گئی ہے، یہ ایک حقیقی مسجد ہے لیکن نظم میں یہ اپنی حقیقی حیثیت سے دست بردار ہو کر تخیلی تجربات کے منظر نامہ کا ایک ناگزیر حصہ بنی ہے۔ یوں وہ تاریخیت اور حقیقت کی سطح سے ماورا ہو جاتی ہے، شیکسپیر کا ڈرامہ ''میکبتھ'' تاریخی شخصیات کو متعارف کراتا ہے لیکن ڈرامہ کی دروبست میں تاریخ یا زماں کے عناصر اپنی اصلی حیثیت کو تج کر فرضی قصہ کا حصہ بنتے ہیں اور اسکی تکمیل کرتے ہیں۔ الغرض نظم میں حقیقی افراد، مقامات یا واقعات تخلیقی عمل کے تحت نظم کی تخیلی واقعیت سے پیوستہ ہو جاتے ہیں اور علامتی امکانات پر محیط ہوتے ہیں، اس میں ایک طرح سے خارجی حقیقت اور داخلی حقیقت کا امتزاج واقعہ ہوتا ہے اور خارجی حقیقت اپنی اصل حیثیت سے انقطاع کرتی ہے۔

بعض نظموں میں مذہبی صحائف ، تاریخ ، ادب یا فلسفہ سے تلمیحات اور حوالے دئے جاتے ہیں۔ ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' اس کی مثال ہے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان کی

واقفیت بہم پہنچائے۔ضرورت پڑنے پرشاعر بعض تلمیحات کی وضاحت نظم کے حاشیے پر درج کرتا ہے ، اس سے نظم کی تفہیم میں سہولت ہوتی ہے لیکن ایسی تلمیحات (جو توضیح طلب ہوں) کا استعمال اس چابک دستی سے کرنا مطلوب ہے کہ نظم کے سیاق میں ان کی معنویت قائم رہے۔ مطلب یہ ہے کہ حوالہ جات کی وضاحت نظم کے کلی وجود کے لئے بہر حال ایک خارجی عنصر تک محدود رہے اور نظم کی کلیت کے لئے لازمی نہ ہو، اس سے بھی اہم بات یہ ہے کہ قاری کے لئے نظم میں بطور حوالہ دئے گئے کسی تاریخی واقعہ سے عدم واقفیت اس کی تفہیم و تحسین کو ناممکن نہ بنائیں۔ اگر حوالہ سکالرشپ یا علم کی نمائش کے لئے دئے گئے ہوں تو نظم تصنع کا شکار ہو جائے گی ، خارجی دنیا کے تاریخی واقعات ،شعری روایات ، سائنسی ترقیات اور ثقافتی انقلابات ،بعض نظموں کا حصہ ہوتے ہوئے بھی تحقیق و تلاش کی ضرورت کا احساس دلا سکتے ہیں ،لیکن یہ کام نظموں کے مربوط سٹرکچر کے تعلق سے ہونا چاہئے ، اس میں شک نہیں کہ جدید دور کی نظموں کے مطالعہ کے لئے سائنس، فلسفہ، نفسیات اور ثقافت کی تبدیلیوں اور ترقیوں کی آگہی ضروری ہے۔

نظموں میں متکلم کی زندگی یا کسی اور چیز کے بارے میں رویے کو شاعر کے رویے یا نظریے کے مطابق ہونا کوئی ضروری نہیں تاہم بعض صورتوں میں متکلم کا رویہ شاعر کے رویے سے مطابقت پیدا کرتا ہے۔ بنیادی طور پر نظم کے داخلی Mechanism کی بنا پر یہ متکلم کا رویہ ہی رہے گا۔ اگر حقیقی زندگی میں شاعر کا کوئی رویہ نظم میں واضح طور پر نظر آئے تو وہ شعری تجربے سے مغائرت پیدا نہیں کرتا بلکہ اس کا حصہ بن جاتا ہے، لارنس کی نظم " The snake " میں نظم کے شعری کردار کے تہذیبی رویے کو لارنس کے تہذیبی رویے پر منطبق کرنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہو سکتی۔

داخلی محرکات کی طرح خارجی واقعات کی تخلیق میں اپنا رول ادا کرتے ہیں، کسی خارجی واقعہ یا سانحہ مثلاً جنگ، قتل یا ظلم وتشدد سے لے کر راستے کا پتھر، ریل گاڑی یا شہریت، ماحولیاتی کثافت یا برگ سبز تک ہر چیز شعری محرک کا کام کرسکتی ہے، یہ خارجی واقعات بہرحال محرکات کا ہی کام کرتے ہیں اور تکمیل یافتہ فن ان سے یا تو قطعی بیگانہ ہو جاتا ہے یا ان سے ایک برائے نام تعلق کو برقرار رکھتا ہے، فسادات کے خونچکاں واقعات کے بارے میں لکھی گئی بعض اچھی نظمیں اسکی مثال ہیں، یاد رہے کہ ایسی نظمیں جن میں معروض یا واقعہ محرک کا کام کرنے کے ساتھ ساتھ نظم میں من وعن دخیل ہوتا ہے، اس کے استناد کو مشتبہ بناتی ہیں، کیونکہ ان کا حقیقی کردار تخیلی تجربے پر غالب آجاتا ہے۔ فن میں ایسی حقیقت نگاری جو فن اور حقیقت کے اجزاء کو آپس میں گڈمڈ کرتی ہے تجربے کے انتشار کو راہ دیتی ہے، تاہم حقیقت نگاری کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جو حقیقت کے بعض اجزاء سے رشتہ قائم رکھتے ہوئے بھی شعر کی دنیا میں وارد ہو کر تخلیقیت کا گہرا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اختر الایمان کی بعض نظمیں اس کی مثال ہیں۔

بہرحال نظم کے تجزیاتی عمل سے قاری شعری تجربے کے ''روبرو'' آتا ہے اور اسکے ''صد جلوہ'' کا مشاہدہ کرتا ہے۔

''صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے''

ادبی تجزیہ کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ قارئین نظریاتی تنقید کے مباحث جو عمومیت کا انداز رکھتے ہیں، کے بکھیڑوں اور الجھاؤں سے محفوظ رکھتے ہیں، وہ فوری طور پر متن سے واسطہ رکھتے ہیں اور تنقید کے اصولوں کی کارفرمائی سے متون کے حوالے سے ہی واقف ہو جاتے ہیں،

اور تنقید کی عملی اور تخصیصی صورت سے دو چار ہونا ممکن ہو جاتا ہے، یہ تخلیق سے فیض یاب ہونے کے ساتھ ہی تنقیدی اصولوں کی عمل آوری سے بھی آشنا ہونے کا عمل ہے، جو نظر کشا بھی ہے اور دید ساماں بھی۔

بادی النظر میں نظم اس نوع کے تجزیاتی عمل سے ہنگامی طور پر منتشر ہونے کا تاثر پیدا کرسکتی ہے، لیکن یہ انتشار تجربے کے حصے بخرے نہیں کرتا بلکہ اس کی سالمیت اور کلیت کے اکتشاف پر منتج ہونے کا عمل بن جاتا ہے، نظم انسانی جسم کی مانند ایک زندہ عضویت (Organism) ہے، لیکن تجزیہ Dissection نہیں جو مردہ انسانی جسم کا کیا جاتا ہے، تجزیہ زندہ نظم کا کیا جاتا ہے جس سے نظم مضروب نہیں ہوتی یا مر نہیں جاتی بلکہ تجزے سے اپنی زندگی اور تحرک کا احساس دلاتی ہے اور قاری پر اسرار تہہ داری منکشف کرتی ہے۔ اور مکشوفہ تجربہ اس کی جمالیاتی ثروت مندی کا باعث بن جاتا ہے۔

اکتشاف

(حصہ دوم)

کشاف

لالۂ صحرا

اقبال

یہ گنبد مینائی، یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی میں شعلۂ سینائی

تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اک جذبۂ پیدائی ، اک لذت یکتائی

غواص محبت کا اللہ نگہبان ہو!
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ

دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی
ہے گرمیِ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم
سورج بھی تماشائی ، تارے بھی تماشائی
اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی

نظم آٹھ اشعار پر مشتمل ہے. محدود کینوس کے باوجود یہ تجربے کے وسیع امکانات کی ایک طلسم کارانہ دنیا کو خلق کرتی ہے اور قطرے میں دریا کی تمثیل بن جاتی ہے، اس میں شعری کردار کی بسیار شیوہ شخصیت ابھرتی ہے، یہ شخصیت تلاش، درد و کرب، خوف، گم کردگی، اجنبیت، انانیت، انفرادیت اور اندیشہ ناکی کے ساتھ گرمیٔ آدم کے حوالے سے ہنگامۂ عالم میں شرکت کے ولولے اور ''خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی'' کی ہزار شیوہ آواز سے قابل شناخت ہوتی ہے،

نظم کا پہلا ہی شعر نظم کی تخیلی فضا بندی کو مشکل کرنے میں مدد دیتا ہے، شعری کردار دشت کی پہنائی جو اسے خوف زدہ کرتی ہے، کیونکہ اسے دور دور تک ''عالم تنہائی'' سے سابقہ پڑتا ہے، میں وارد ہو کے خوف و تردد کی غالب کیفیت سے آشنا ہوتا ہے، وہ اوپر کی جانب نظریں اٹھاتا ہے تو آسمان کی جگہ اسے ''گنبد مینائی'' نظر آتا ہے، جو اس کی نگاہِ شوق کی وسعت کا پتہ بھی دیتا ہے اور ساتھ ہی حد بندی کا اشاریہ بھی بن جاتا ہے، دوسرے شعر میں غیر متوقع طور پر اس کا سامنا لالہ سے ہوتا ہے، یہ لالہ اسے صحرا میں محوِ سفر نظر آتا ہے، اس کی تجسیم اور حرکتیت اسے اس سے

مخاطب ہونے کی ترغیب دیتی ہے، وہ اعتراف کرتا ہے کہ وہ بھی اُسی کی طرح ''بھٹکا ہوا راہی'' ہے، اُسکی منزل کے بارے میں استفسار کرتا ہے، لالہ کی جانب سے معنی خیز خاموشی کے فوراً بعد صحرا کی تقلیب ہوتی ہے اور کوہ وکمر کی نمود ہوتی ہے، شعری کردار یہ انکشاف کرتا ہے کہ وہ خود اسی (لالہ) کی طرح ''شعلہ سینائی'' ہونے کے باوجود کلیموں سے محروم ہے، گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے وہ یہ انکشاف بھی کرتا ہے کہ لالہ کے ''شاخ'' سے پھوٹنے اور خود اس کے شاخ سے ٹوٹنے کا سبب بالترتیب جذبۂ پیدائی اور ''جذبۂ یکتائی'' ہے، منظر پھر منقلب ہوتا ہے اور اب ایک گہرا امواج دریا بہتا ہوا سامنے آتا ہے جس میں غواص محبت (جو خود متکلم بھی ہوسکتا ہے) غواصی کرتا ہے، وہ اللہ سے اسکی نگہبانی کی دعا کر کے دریا کی موجوں کی خطرناکی کی جانب توجہ کو موڑتا ہے، اتنے میں سطح دریا پر بھنور کی آنکھ اُبھرتی ہے، جو اس موج کے ماتم میں روتی ہے جو دریا سے اٹھنے کے باوجود ساحل سے نہ ٹکرا سکی، ساتویں شعر میں ایک نیا منظر نامہ اُبھرتا ہے، شعر کی فرضی دنیا میں گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم اس قدر گرم نظر آتا ہے کہ سورج اور تارے بیک وقت اس کا تماشا کرتے نظر آتے ہیں، آخری شعر میں نظم کا تجربہ دائروی تشکیل کرتا ہوا ''بادِ بیابانی'' کے حیّاتی پیکر کا احساس کراتا ہے، جس سے مخاطب ہو کر شعری کردار ''خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی'' کی آرزو کرتا ہے،

نظم ایک رنگ بدلتی ہوئی تخیلی صورت حال کو خلق کرتی ہے، یہ کردار، وقوعات، مکالمات، تخاطب، خاموشیوں اور فضا آفرینی سے ڈرامائیت کی تشکیل کرتی ہے، اس میں وقوعات اور مناظر کی تبدیلیوں کا جواز کردار کی متغیر ذہنی و جذباتی کیفیات سے فراہم ہوتا ہے، کردار ایک زندہ، حساس، دردمند اور خود آگاہ شخصیت ہے، جو اپنے تخلیقی لمس کی سحر کاری سے

معروضی متلازمات اور خاتمے پر ''بادبیابانی'' سے ''خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی'' کی خواہش کرنے سے نظم اطراف میں پھیلنے کے باوجود ایک عضوی تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، رہی نظم کی موضوعی تعبیر، سواس کے متعدد امکانات موجود ہیں، اس لئے یہ معنوی قطعیت کی نفی کرتی ہوئی قاری سے قاری تک اپنے ممکنات کو قائم کرتی ہے، نظم بلاشبہ اقبال کے تخلیقی وجود کی علامتی تشکیل ہے، اور یہ خود الفاظ کی کفایت، استعارہ کاری، علامتی نظام اور بصری پیکریت سے اپنے خودنگر شعری استناد پر دلالت کرتی ہے، اور ہاں استخراج معنی کے روّیے کے تحت اس میں علامہ کے افکار ونظریات، جن میں خودی، عشق، محرومی اجنبیت، ولولہ، انقلاب اور تصور آدم جیسے موضوعات کی نشاندہی ہوسکتی ہے،

شکستِ جمود

سیماب اکبر آبادی

ہر طرف اک جمود طاری ہے واہ کیا زندگی ہماری ہے
آشیاں تا قفس ہیں سب خاموش ہے زبان بند سانس جاری ہے
ہے بظاہر سکون چہروں پر روح میں رنگ بے قراری ہے
قہر انسان پر ہے دانستہ جبر ہے اور اختیاری ہے
نہیں فطرت کو فرصت تنقید اسے اپنا ہی کام بھاری ہے
وہی اٹھتے ہیں جھوم کر بادل وہی گلشن کی آبیاری ہے
وہی فصل چمن کی سالانہ گل فروشی و لالہ کاری ہے
رعد کی ہے وہی جوان کڑک وہی بجلی کی شعلہ باری ہے
وہی خورشید و ماہ کا ہے طلوع وہی تاروں کی ضو نگاری ہے
وہی پھولوں کی ہے دل آویزی وہی سبزے کی خوش گواری ہے
مگر انسان ہے خراب و تباہ اس کی قسمت رہین خواری ہے
قوتیں جمع ہوگئی ہیں چند جن پہ دنیا کی ذمہ داری ہے
ان کے قابو میں ہیں ضعیف افراد کوئی مفلس کوئی بھکاری ہے
شغل دن رات اِن غلاموں کا جاندہی اور جاں سپاری ہے
شہر ویراں ہوں اور قصر آباد یہی معراج شہریاری ہے

اے غلامو! جو تم میں ہمت ہے　　اب بھی امکان رستگاری ہے
تا بکے یہ جمود بے معنی　　موت کیا زندگی سے پیاری ہے؟
کوشش انقلاب حال کرو　　پھر یہ بزم جہاں تمہاری ہے
اپنی قوت پہ اعتماد کرو　　یہی تدبیر کامگاری ہے
توڑ ڈالو جمود کی زنجیر　　کہ یہ زنجیر اعتباری ہے

موت انسان پر ہو کیوں طاری

خون جب تک رگوں میں جاری ہے

نظم ''شکست جمود'' دو بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں اشعار کی تعداد پندرہ ہے، جب کہ دوسرا بند ۶ /اشعار پر مشتمل ہے، دونوں بندوں میں اشعار کی تعداد میں تفریق کا جواز خود نظم فراہم کرتی ہے، پہلے بند میں تجربے اور اس کے متعلقات کا تعارف مقصود ہے، جو قدرے طوالت طلب ہے، جب کہ دوسرے بند میں تجربہ ایک نئی جہت کو نشان زد کر کے خود مرتکز ہو جاتا ہے اور اختصار آشنا ہو جاتا ہے، نظم بظاہر سادہ ہے یعنی ابہام کی پیچیدگی سے مبرّا ہے، نتیجتاً ترسیلیت کے امکان کو کما حقہ بروئے کار لاتی ہے، تاہم سادگی سے یہ مراد نہیں کہ تجربے کے تعلق سے یک سطحی یا یک رنگ ہے، واقعہ یہ ہے کہ نظم اپنے ارتقائی سفر میں ایک کے بعد دوسرے کو بے نقاب کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اور شاعری کا ایک جیتا جاگتا نمونہ بن جاتی ہے جو سادگی کے

باوصف پہلوداری کی امکانی قوت کا احساس دلاتی ہے،

نظم کے پہلے بند میں متکلم خود کلامی میں مصروف ہے، یا مخاطبین کی موجودگی میں آواز بلند (Loud Thinking) سے کام لے رہا ہے اور متعلقہ امور کے بارے میں اپنے موقف کا اظہار کر رہا ہے، دوسرے بند میں اس کے لہجے میں اچانک تبدیلی آتی ہے، اس کا لہجہ بلند آہنگ، یقین آفریں اور استدلالی ہو جاتا ہے، نظم میں واحد متکلم کا کردار شروع سے آخر تک مرکزی اہمیت رکھتا ہے، وہ نظم میں روح رواں کی مانند جاری و ساری ہے اور پوری نظم کا Moving Spirit بن جاتا ہے، اس کرامت ساز عمل میں اس کا لہجہ بنیادی رول ادا کرتا ہے، یہ لہجہ تغیر پذیر اور تنوع آشنا ہے اور متکلم کے ذہنی اور جذباتی رویوں، اس کے معتقدات اور اس کے مشاہدہ و تفکر کا اعلانیہ بن کر اسے ایک زندہ قوت میں تبدیل کرتا ہے، نظم کا پہلا شعر یہ ہے:

ہر طرف ایک جمود طاری ہے   واہ کیا زندگی ہماری ہے

پہلا ہی مصرع الفاظ کی نحوی ترکیب، فطری پن اور متکلم کے لہجے کی گمبھیرتا سے ایک تخیلی ماحول خلق کرنے پر قادر ہے اور صرف پانچ الفاظ کی تخلیقی ترتیب سے ایک ایسا ماحول متشکل ہوتا ہے جس میں ہر طرف جمود طاری ہے، مصرعے میں جمود، بے حسی، بے دلی، سکوت اور انجماد کے ساتھ ساتھ، ''وہ ہر طرف'' اور ''طاری ہے'' کے متعلقات سے پژمردگی اور بے رونقی کے بصری تلازمات پر محیط ہے، شعری کردار جمود کی عملداری کو دیکھ کر، اور اسے بھگت کر، دوسرے مصرعے میں ایک غیر متوقع ردّ عمل کا اظہار کر رہا ہے، اس کا کہنا:

واہ کیا زندگی ہماری ہے

اس کے طنزیہ روّیے جو ایک طرح سے زہر خند کا شائبہ لئے ہوئے ہے، کا اظہار ہے، یہ طنزیہ رویہ جمود کی گرانباری اور اذیت ناکی کے خلاف اس کے ردعمل کا اظہار ہے، وہ خود جمود کا نگراں بھی ہے اور اس میں گرفتار بھی ہے، اور ''زندگی ہماری'' کے مطابق اس کے ہم وطن یا ہم خیال لوگ بھی شامل ہیں، اس طرح سے یہ انفرادی ابتلا بھی ہے اور اجتماعی **Predicament** بھی،

نظم کے دوسرے شعر میں جمود کی شدید کیفیت کو ''آشیاں'' اور ''قفس'' کے متلازموں سے ٹھوس پیکریت میں ڈھالا گیا ہے،

آشیاں تا قفس ہیں سب خاموش ہے زباں بند، سانس جاری ہے

آشیاں سے قفس تک، اہل گلشن کی خاموشی، جو دراصل زباں بندی ہے، جمود کے محرک کو نشان زد کرتی ہے اور نئے معنوی امکانات کو جگاتی ہے، اگلے دو مصرعے یہ ہیں:

ہے بظاہر سکون چہروں پر روح میں رنگ بیقراری ہے
قہر انسان پر ہے دانستہ جبر ہے اور اختیاری ہے

ان مصروں میں وہ لوگ نظر آتے ہیں جن کے چہروں پر بظاہر سکون ہے، مگر روح میں رنگ بے قراری'' ہے اور لوگوں کی اس حالت کی توجیہہ اس شعر:

قہرانسان پر ہے دانستہ جبر ہے اور اختیاری ہے

سے ہوتی ہے، انسان کا اپنے لئے یہ خود اختیار کردہ جبر و قہر ایک فکر انگیز صورت حال کی نشاندہی کرتا ہے، یہ صورت حال لوگوں کی زباں بندی اور ان کے چہرے کے ظاہری سکون سے انتہائی تردّد آمیز ہو جاتی ہے،

اس کے بعد اگلا شعر گریز کی حیثیت رکھتا ہے، شعری کردار کا ذہن فطرت کی جانب منعطف ہوتا ہے اور فطرت کو مجسم صورت میں پیش کر کے اس کے انسان سے بے گانگی کے روّیے کے علاوہ اس کے معمول کی کارگزاری کا ذکر کیا گیا ہے، فطرت کے رویے اور کارگزاری کو ۶/ اشعار میں سمیٹا گیا ہے، اس سے فطرت اور انسان کے ازلی رشتے پر بھی روشنی پڑتی ہے،

نہیں فطرت کو فرصتِ تنقید اسے اپنا ہی کام بھاری ہے

اس شعر میں فطرت کے انسان کے بارے میں لاتعلقانہ رویے پر شکوہ سنجی سے تبصرہ کیا گیا ہے جو شکستِ توقع کا نتیجہ ہے، فطرت سے انسان کی یہ توقع ہے کہ وہ انسان کی حالت تباہ کو محسوس کر کے اس پر تنقید کرے مگر فطرت اس کام سے عہدہ برآ نہ ہو سکی، اس لئے کہ اسے اپنا ہی کام بھاری ہے، اس کام کی تفصیل یوں پیش کی گئی ہے؟

وہی اٹھتے ہیں جھوم کر بادل وہی گلشن کی آبیاری ہے

وہی فصل چمن کی سالانہ گل فروشی و لالہ کاری ہے
رعد ہے وہی جوان کڑک وہی بجلی کی شعلہ باری ہے
وہی خورشید و ماہ کا ہے طلوع وہی تاروں کی ضو نگاری ہے
وہی پھولوں کی ہے دل آویزی وہی سبزے کی خوشگواری ہے

ان اشعار میں شعری کردار نے ایک ناظر کی حیثیت سے فطرت کے تفاعلات کا انتخاب کر کے انہیں پیکر در پیکر متشکل کیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے اپنی جمالیاتی وابستگی کا مظاہرہ تو کیا ہے، مگر اپنی شخصیت کو مکمل طور پر فطرت مین ضم نہیں ہونے دیا ہے، اس کا ایک سبب یہ ہے کہ فطرت کے جلوؤں کی دلآویزی کا اعتراف کرنے کے باوجود اس کا موٹف فطرت نہیں بلکہ انسان ہے، دوسرا سبب یہ ہے کہ انسان کے حوالے سے، اس کے نزدیک فطرت وہ کردار ادا نہ کرسکی ہے جس کی اس سے توقع تھی، یعنی وہ انسان کی بہتری اور نجات کے لئے کچھ نہ کرسکی، اسے تو صرف اپنے کام سے کام رہا، اور تیسری بات یہ کہ شعری کردار کا مرکزی مسئلہ فطرت نہیں، بلکہ انسان ہے، اور انسان ہی کے حوالے سے وہ فطرت کا ذکر کر رہا ہے،

ان اشعار میں فطرت نگاری فن کارانہ حسن و نفاست کی مرہون ہے، پیکر یکے بعد دیگرے حیات کی تشفی کا سامان کرتے ہیں، لمحہ بہ لمحہ بدلتی تصویریں فطرت کو ماورائے فطرت کرتی ہیں،

اگلے پانچ اشعار یہ ہیں:

مگر انسان ہے خراب و تباہ — اس کی قسمت رہین خواری ہے
قوتیں جمع ہوگئی ہیں چند — جن پہ دنیا کی ذمہ داری ہے
ان کے قابو میں ہیں ضعیف افراد — کوئی مفلس ، کوئی بھکاری ہے
شغل دن رات ان غلاموں کا — جاں دہی اور جاں سپاری ہے
شہر ویراں ہوں اور قصر آباد — یہی معراج شہریاری ہے

ان اشعار میں شعری کردار فطرت کے مقابلے میں انسان کی خرابی و تباہی (خراب وتباہ) پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے، یہ ذکر چند سادہ الفاظ کا مرہون ہے، ان اشعار میں انسان کی خرابی و تباہی کا محض حقیقت پسندانہ ذکر نہیں، بلکہ اس کی تخیلی باز آفرینی کی گئی ہے، ''قوتیں'' مجسم ہو جاتی ہیں اور استحصالی قوتوں کی نمائندگی کرتی ہیں، جو مفاد خصوصی کی بنا پر متحد ہوگئی ہیں (جمع ہوگئی ہیں چند) اور جن پر بھی دنیا کی ذمہ داری ہے؛ یہ مصرع یعنی ''جن پہ دنیا کی ذمہ داری ہے'' متناقض Paradoxal انداز رکھتا ہے، ان، یعنی ''قوتوں کا دعویٰ'' ہے کہ اُن پر دنیا کی ذمہ داری ہے جب کہ متکلم ان کے دعویٰ کو اپنے طنزیہ لہجے میں جھٹلا رہا ہے، اور پھر اس کا یہ کہنا:

ان کے قابو میں ہیں ضعیف افراد — کوئی مفلس کوئی بھکاری ہے

پوری صورت حال کو حقیقت پسندی کے باوجود داستانوی ماحول میں بدل دیتا ہے، ''ضعیف افراد'' (جن میں مفلس اور بھکاری ہیں) کا قابض قوتوں میں ہونا اور پھر اگلے مصرعے

میں ان کو ''غلاموں'' سے موسوم کرنا، جن کا کام ''جاں دہی اور جاں سپاری'' ہے، قدیم مطلق العنانیت (شہریاری) کی جانب اشارہ ہے، جو

شہر ویراں ہوں اور قصر آباد

پر منتج ہوتا ہے، اسی شعر کے دوسرے مصرعے:

یہی معراج شہریاری ہے

میں بھی طنز کی ایک زیریں لہر موجود ہے، یوں نظم کے پہلے بند میں، اور باتوں کے علاوہ ،متکلم کے لہجے کی تبدیلیاں Variations اس کی ڈرامائیت کو کارگر بنانے میں مدد دیتی ہیں، متذکرہ پانچ اشعار ہی کو لیجئے، ان کی ادائیگی لہجے کے افتراق کی مظہر ہے، ''مگر انسان.....'' کا لہجہ دردمندانہ ہے، ''قوتیں جمع'' میں ہلکا سا طنز ہے ''ان کے قابو.....'' میں بے چارگی اور ترحم کا احساس ہوتا ہے ''شغل دن رات .....'' والے شعر میں طنز گہرا ہے اور پانچواں مصرع ضبط و سادگی کے باوجود طنزیہ شدت کا حامل ہے،

اس کے بعد اگلے بند میں خود کلامی کی جگہ راست تخاطب لے لیتا ہے، متکلم غلاموں سے مخاطب ہوتا ہے ''اے غلامو'' کے طرزِ تخاطب سے غلاموں کے ایک انبوہ فراواں کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، تجربے کا یہ موڑ نظم کے ڈرامائی عنصر کو تقویت دیتا ہے، متکلم غلاموں میں شامل ہونے کے باوجود اپنی جداگانہ حیثیت رکھتا ہے، اس کی انفرادیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ اپنا اور خارجی حقیقت کا شعور رکھتا ہے، اس کا ذہن متحرک ہے اور ضمیر بیدار، وہ غلاموں سے یوں

مخاطب ہوتا ہے:

اے غلامو، جو تم میں ہمت ہے　　اب بھی امکان رستگاری ہے
تابہ کے یہ جمود بے معنی　　موت کیا زندگی سے پیاری ہے؟

اس کے طرزِ تخاطب میں یگانگت اور درد کی شدت ہے، وہ بشارت دیتا ہے کہ اب بھی ''امکان رستگاری'' ہے، دوسرے شعر میں وہ انکشاف کرتا ہے کہ ان پر طاری جمود ''بے معنی'' ہے، اس لئے موت کا انتخاب بے جواز ہے، اس کے بعد لہجے کی صلابت، ٹھہراؤ، استحکام اور تیقن سے وہ ''انقلابِ حال'' کی تلقین کرتا ہے،

کوشش انقلاب حال کرو　　پھر یہ بزم جہاں تمہاری ہے
اپنی قوت پر اعتماد کرو　　یہی تدبیر کامگاری ہے
توڑ ڈالو جمود کی زنجیر　　کہ یہ زنجیر اعتباری ہے

متکلم کی یہ دعوت انقلابی جذبات کا اظہار نہیں، یہ انقلاب کا محض کھوکھلا اور گرجیلا نعرہ نہیں، بلکہ ایک ایسی آواز ہے جو دل نشینی، یقیں آفرینی اور ولولہ خیزی کی ادا رکھتی ہے، یہ تین اشعار باطن سے نکلے ہیں اور انقلابی شاعری کے دفاتر پر بھاری ہیں، کیوں کہ یہ وہ صدائے انقلاب بلند نہیں کرتے جو مستعار ہو، اس کے علی الرغم یہ ضمیر کی صدا ہے، یہ جذباتی کیف وکم کے

ساتھ ساتھ ادراک وتفکر کا پتہ دیتی ہے اور شعری سیاق میں ابھرنے والی ڈرامائی سچویشن کا ایک ناگزیر حصہ ہے،

نظم کا آخری شعر عائد کردہ موت کے ابطال اور حیات کے اثبات پر دلالت کرتا ہے اور تجربے کو اپنے انجام تک لے جاتا ہے،

موت انسان پر ہو کیوں طاری　　خون جب تک رگوں میں جاری ہے

نظم سادگی کے باوجود پرکاری کا انداز رکھتی ہے، روایتی تنقید کے رو سے یہ ایک سیاسی - انقلابی نظم قرار دی جاسکتی ہے اور اس کا سنِ تصنیف (جولائی ۱۹۴۳ء) آسانی سے اس خیال کی تائید کرے گا، اس میں عمومی طور پر محکوم عوام کیلئے دعوتِ انقلاب کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، اور نظم کو ایک متعینہ موضوع کے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن یہ نظم متعینہ موضوع کو پیش نہیں کرتی، اس لئے مروجہ تنقید کے **representonal** پیمانوں کو خارج کرتی ہے، یہ گہرے تجزیاتی مطالعے کی متقاضی ہے، نظم کی سب سے بڑی خوبی اس کی بحر کی روانی ہے جو شعری کردار کے لہجے سے مطابقت رکھتی ہے، متکلم کا لہجہ تغیر آشنا ہے اور یہ نظم کی ڈرامائی کیفیت کو دو چند کرتا ہے، مزید برآں، نظم میں ردیف وقافیہ کی ترنم ریزی اور لفظوں کی فطری ترتیب اس کے موسیقانہ عنصر کو ابھارتی ہے، لفظوں کی نحوی ترکیب نے تجربے کی تفہیم کو آسان کیا ہے اور اس کی تاثیر گہری ہوگئی ہے،

مجموعی طور پر نظم کا تجربہ شاعر کے احساس جمال، کرب آگہی، فکری ترفع، اور انسان

دوستی کا پتہ دیتا ہے، لسانی اعتبار سے نظم بہت حد تک روایتی غزلیہ زبان، جس سے اردو نظموں کی کثیر تعداد گرانبار ہے، سے انحراف کرتی ہے، چنانچہ ''دانستہ جمود''، ''تنقید''، ''سالانہ''، ''ضو نگاری''، ''ضعیف'' اور ''بھکاری'' جیسے نثری الفاظ پر حاوی ہے، سادہ مفرد الفاظ کے ساتھ ساتھ نظم میں ''رنگِ بے قراری''، ''گل فروشی''، ''لالہ زاری''، ''جواں کڑک''، ''شعلہ باری''، ''امکان رستگاری''، ''جمودِ بے معنیٰ'' اور ''تدبیر کامگاری'' جیسی امکان خیز حسیاتی تراکیب پر توفگن ہیں، جو سیماب اکبر آبادی کے گہرے لسانی شعور پر دلالت کرتی ہے،

حسن قبول

تصدق حسین خالد

گرج رہا ہے یہ مست پیل پیکر ابر
اداس کوہ کی چوٹی پہ ایک سوکھا پیڑ
اٹھا رہا ہے سوئے آسماں وہ تنہا شاخ
سرک رہی ہے ابھی جس میں زندگی کی نمی
بڑھا ہو جیسے کسی بے نوا کا بے کس ہاتھ
ہجوم یاس میں اِک آخری دعا کے لئے
برس محیط کرم ایک بار اور برس
برس ایک بار مجھے پھول لانے دے
تڑپ رہا ہے ابھی مجھ میں ساز و برگ نمو
یہ میری کلیاں یہ پتے ابھی تو زندہ ہوں
اتر اتر مرے دامن پہ پھول برسا دے
مچل کے ابر کے پردوں سے بے حجاب آیا
دعائے نیم شبی کا مگر جواب آیا
شرار و برق کا ہیجان، پیڑ طور بدست
ز فرق تا بہ قدم اک پھول حسن قبول

نظم میں متکلم ایک ناظر کے روپ میں سامنے آتا ہے، وہ کوہ کی چوٹی پر ایک سوکھے پیڑ کی واردات جو اسکی آنکھوں کے سامنے واقع ہو رہی ہے، بیان کر رہا ہے، نظم کا پہلا مصرعہ یہ ہے:

گرج رہا ہے یہ مست پیل پیکر ابر

اس مصرعے میں ابر کو "سیہ مست اور پیل پیکر" کہہ کر اسکی بھرپور استعاراتی پیکر تراشی کی گئی ہے، اس سے ابر کے حجم، قوت، خود مستی اور خوفناکی کا تاثر ابھرتا ہے، ابر کی پیکری تجسیم بصری، سمعی اور حرکی حسیات کو متحرک کرتی ہے اور نظم میں پیش آنے والی غیر معمولی صورت حال کا سامنا کرنے کو تیار کرتی ہے،

اس کے بعد ان مصرعوں پر توجہ کیجئے:

اداس کوہ کی چوٹی پہ ایک سوکھا پیڑ
اٹھا رہا ہے سوئے آسماں وہ تنہا شاخ
سرک رہی ہے ابھی جس میں زندگی کی نمی
بڑھا ہو جیسے کسی بے نوا کا بے کس ہاتھ
ہجوم یاس میں ایک آخری دعا کے لئے

ان اشعار میں گرجتے سیہ مست پیل پیکر ابر کے مقابلے میں اداس کوہ کی چوٹی پر "ایک سوکھے پیڑ" کی تصویر ابھرتی ہے، "سوکھا پیڑ" پت جھڑ کے موسم یا سوکھے کا اشاریہ ہے، موسم کے قہر کا یہ عالم ہے کہ سب پیڑ پتے جل کر خاکستر ہو گئے ہیں، یعنی ہرے بھرے جنگل ناپید ہو گئے

ہیں، صرف ایک پیڑ رہ گیا ہے جو زندگی اور موت کی کشاکش میں مبتلا دکھائی دیتا ہے، کوہ اداس ہے، کوہ کی اداسی کا فوری سبب وہ اجاڑپن اور تنہائی ہے جو سوکھے پیڑ کی پیدا کردہ ہے، ''سوکھا پیڑ''، مجسم ہو کر پوری کوہستانی فضا کو پراسرار، زندہ اور متحرک کر دیتا ہے، پیڑ اپنی اسی تنہا شاخ کو سوئے آسماں اٹھا رہا ہے، جس میں زندگی کی نمی ابھی سرک رہی ہے، پھر نظم میں تنہا شاخ کو کسی بے نوا کے بے کس ہاتھ سے مشابہ کیا گیا ہے، جو ہجوم یاس'' میں ایک آخری دعا کیلئے بڑھا ہوا ہے، دعا یہ ہے:

برس محیط کرم ایک بار اور برس
برس ایک بار مجھے پھول لانے دے
تڑپ رہا ہے ابھی مجھ میں ساز و برگ نمو
اتر اتر مرے دامن پہ پھول برسا دے

سوکھے پیڑ کی شاخ ابر سے ایک اور بار برسنے کی پرزور التجا کرتی ہے، تاکہ وہ پھول لے آئے، وہ کہتی ہے کہ ابھی اس میں ساز و برگ ''تڑپ رہا ہے، یعنی اس میں حیات کے آثار موجود ہیں، اپنی کلیوں اور پتوں کی موجودگی کا احساس کر کے اسے باقی ماندہ زندگی کا احساس خوش آئند محسوس ہوتا ہے اور اسکی امید حیات کو تقویت ملتی ہے،

نظم کے دوسرے بند میں دعا کی قبولیت کا بیان ہے:

مچل کے ابر کے پردوں سے بے حجاب آیا
دعائے نیم شبی کا مگر جواب آیا

:

ان مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ پورا واقعہ نصف شب کو پیش آیا ہے، ''دعائے نیم شبی'' کی ترکیب وقت کا تعین کرتی ہے، بہر حال نصف شب کے وقت پہاڑ کی اجاڑ چوٹی پر راوی کی موجودگی اس کے بیراگی ہونے پر دلالت کرتی ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ راوی اپنے مشاہدے یا شخصی واقعے کی تخیلی تجسیم کر رہا ہو، اگر ایسا ہے تو اداس کوہ پر سوکھا پیڑ اس کے ذاتی تجربے کا معروضی متلازمہ بن جاتا ہے، جس سے وہ پورے تجربے سے شخصی بعد قائم کر کے اس کی اثر انگیزی کی توسیع کرتا ہے اور ساتھ ہی یہ نظم کے فرضی وجود کی توثیق بھی کرتا ہے،

ان مصرعوں میں دعائیہ کلمات کی زود اثری اعجاز نمائی کرتی ہے اور راوی کی خوش عقیدگی کو نمایاں کرتی ہے، لیکن اگر ان مصرعوں کی قرأت طنزیہ سمجھ کر کی جائے، جس کے لئے آگے کے دو مصرعے اساس فراہم کرتے ہیں، تو راوی کا رویہ بھی متغیر ہو جاتا ہے،

آگے کے دو مصرعوں کا پہلا مصرعہ یہ ہے:

شرار و برق کا ہیجان

یعنی بادل بارش رحمت کے بجائے ''شرار و برق کا ہیجان'' بن جاتا ہے اور دعا کا اثر الٹا ہو جاتا ہے،

اگلا مصرعہ یہ ہے:

پیڑ طور بدست

اس میں پیڑ طور بدست ہو جاتا ہے، طور کے حوالے سے حضرت موسیٰ کے رب ارنی کے جواب میں خدا کی ذرہ بھر جلوہ نمائی کے شعلہ ساماں ہونے کے واقعے کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، اور راوی دیکھتا ہے:

زفرق تا بہ قدم اک پھول

یعنی شجر سر سے پاؤں تک اک پھول بن جاتا ہے، یوں رحمت ایزدی جوش میں آ کر پیڑ کی آرزو کی تکمیل کرتی ہے، اور دعا کے حسن قبول کی توثیق ہوتی ہے، لیکن نظم کے سیاق میں اس مصرعے اور نظم کے آخری مصرعے کی قرات اتنی یک رخی اور ایجابی نہیں جتنا کہ یہ نظر آتی ہے، شجر کا سر سے پاؤں تک پھول بن جانا راوی کے لہجے کے طنزیہ انداز کا غماز ہے، یہ طنزیہ انداز نظم کے آخری مصرعے یعنی ''حسن قبول'' سے مستحکم ہوتا ہے، یوں پیڑ کی دعا جس سے وہ ابر کرم سے مستفیض ہونا چاہتا ہے اور پھول لانا چاہتا ہے، بادل کے غضب کا شکار ہو جاتا ہے، وہ بجلی کی زد میں آ کر جل اٹھتا ہے اور اس کا سارا وجود شعلہ بار ہو جاتا ہے، نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس کے آخر میں تجربے میں قول محال کی پیچیدگی پیدا ہوتی ہے، فطرت خود اپنے اندرونی تضاد میں گرفتار نظر آتی ہے، ''حسن قبول'' کی ادائیگی فطرت سے علیحدگی اختیار کر کے راوی کی حسیت کی پیچیدگی اور تضاد کو بھی ظاہر کرتی ہے اور نظم فطرت اور فطرت اور انسان کی نامعلوم اور عائد کردہ آویزشوں پر محیط ہو جاتی ہے،

پوری نظم میں راوی کا لہجہ متغیر ہوتا رہتا ہے، یہ کہنا صحیح ہوگا کہ نظم کے تجربے کی تہہ داری

کی یافت کا مدار بہت حد تک اس کی قرأت پر ہے، آخری مصرعوں میں راوی کے لہجے کا طنز کافی نمایاں ہو جاتا ہے اور نظم کے معنوی امکانات کی توسیع ہوتی ہے، نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں لفظوں کو انتہائی کفایت سے برتا گیا ہے اور تجربے کی وسعتوں کو سمیٹنے کے لئے حسیاتی پیکروں سے کام لیا گیا ہے، ''پیل پیکر''، ''سوکھا پیڑ''، ''ہجوم یاس''، ''ساز و برگ نمو''، ''شرار و برق'' اور ''طور بدست'' جیسے پیکر شاعر کی لسانی روایت کی آگہی کے ساتھ ساتھ اس کی تجدد پسندی کا ثبوت بھی ہیں اور ساتھ ہی اس کی تخلیقی بصیرت کا اثبات بھی کرتے ہیں، کوہ، بادل اور پیڑ کی تجسیم سے، اور خاص کر پیڑ کے طور بدست ہونے یا پھول بن جانے سے نظم فرضیت سے ہمکنار ہو کر اپنے تجربے کو نہ صرف مستند کرتی ہے بلکہ اس کی حدوں کی توسیع بھی کرتی ہے، راوی کی خود کلامی، تخاطب اور لہجے کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ پیڑ کے دعائیہ کلمات نظم کی تخیلی فضا اور اس کی پہلو داری میں مزید اضافہ کرتے ہیں،

چاند تاروں کا بن......مخدوم محی الدین

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لئے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا بانکپن
رات کے جگمگاتے دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوار غم بن گئے
خارزار الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اُچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا

کچھ اماماں صد مکر و فن

اُن کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
اُن کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوک زباں
خون نور سحر پی گئے
رات کی تلچھٹیں ہیں، اندھیرا ابھی ہے

ہمدمو

ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

مخدوم محی الدین کی مارکسیت کے مقصدی رویے سے ذہنی وابستگی کے باوجود ان کی بعض نظمیں ان کی شخصیت کی کلیت، رمزیت اور گداز کا پتہ دیتی ہیں، ''چاند تاروں کا بن'' اس قبیل کی نظموں کی ایک نمائندہ نظم ہے، نظم بادی النظر میں جدوجہد آزادی جو مخدوم کے عہد میں

شعرا کے لئے ایک مقبول اور توجہ طلب موضوع کی حیثیت رکھتی تھی، سے متعلق دکھائی دیتی ہے، تنقید میں اس نظم کی شناخت اسی موضوعی کردار کی بنا پر کی جاتی رہی ہے، حالانکہ غور طلب بات یہ ہے کہ زیرِ تجزیہ نظم جیسا کہ عنوان سے بھی ظاہر ہوتا ہے، کسی طے شدہ موضوع (خواہ وہ جدوجہد آزادی ہی کیوں نہ ہو) کے بجائے داخلی شخصیت کی پراسرار گہرائیوں سے برآمد ہونے والے ایک مکمل تخیلی تجربے کا پیکری اظہار ہے، جس سے تلاش معنی کے عمل میں ایک معنی جدوجہد آزادی بھی ہوسکتا ہے لیکن اسے قطعی طور پر اپنے ملک کی جہد آزادی سے منسوب نہیں کیا جاسکتا ہے بلکہ عالمی سطح پر بھی اسے محکومیت کے خلاف جدوجہد قرار دیا جاسکتا ہے، نظم کے ابتدائی مصرعے یہ ہیں:

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن

پہلے مصرعے میں ''ہم شہیدوں کے تن'' اور بلتخصیص لفظ ''ہم'' پر توجہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ لوگوں کا ایک ہجوم ہے جو سامنے آرہا ہے، لفظ ''شہیدوں'' کی انسلاکیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ ایک بڑے اور مقدس مقصد کے لئے شہادت کے درجے تک پہنچنے کا عزمِ صمیم رکھتے ہیں اور ان کی شہادت یقینی معلوم ہوتی ہے کیونکہ وہ مرنے سے پہلے ہی اپنے آپ کو شہیدوں میں گنتے ہیں، متکلم شہیدوں کے اس گرم سفر انبوہ کا ایک فرد ہے، جو سرگزشت شب بیان کرتا ہے،

انبوہ شہداء رات کے وقت کسی مقام پر ٹھہرا ہوا ہے، شہیدوں کے تن رات بھر جذبۂ شہادت سے ''موم کی طرح جلتے رہے'' اور ساتھ ہی رات بھر صبح وطن کی شمع (محض صبح وطن نہیں) یعنی صبح وطن کی یاد کی شمع جھلملاتی رہی، ''صبح وطن'' کی یاد سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ یہ لوگ وطنیت کے جذبے سے سرشار ہیں اور ساتھ ہی متکلم بیان کر رہا ہے کہ ''چاند تاروں کا بن'' بھی رات بھر جگمگاتا رہا، چاند تاروں کے بن کی رات بھر جگمگاتے رہنا یعنی چاند تاروں کی آتشیں پیکر انقلاب پسند قوتوں کے جسموں کی شعلہ تابی سے موافقت کا پہلو رکھتی ہے اور چاند تاروں کا جگمگانا خود اہل وطن کے جذبۂ آزادی کی حرارت کا خارجی متلازمہ بن جاتا ہے، اس کے بعد یہ مصرعے:

تشنگی تھی مگر

تشنگی میں بھی سرشار تھے

پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لئے

منتظر مرد و زن

مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا بانکپن

طالبانِ آزادی کے حال و احوال کی تصویریں ہیں، ''تشنگی'' سے ذو معنوی پہلو پیوستہ ہیں، (۱) لوگ راہ حق پر چلتے رہے اور طویل مسافتوں جیسا کہ آگے ''منزل'' کے تلازمے سے بھی ظاہر ہوتا ہے اور جیسا کہ ''چاند تاروں کے بن'' سے بھی عندیہ ملتا ہے، کو طے کرنے کے بعد پیاس محسوس کر رہے ہیں، (۲) ان کے جسم موم کی طرح جل رہے ہیں، اس لئے پیاسے ہیں، مگر

ان لوگوں کی نرالی وضع دیکھئے کہ ''وہ تشنگی میں بھی سرشار ہیں'' ظاہر ہے یہ جذبۂ آزادی یا جذبۂ مقصدیت ہے جس سے وہ سرشار ہیں، اگلے مصرعوں میں پیاسی ''آنکھوں کے خالی کٹورے'' کا استعارہ معنوی طور پر امکان خیز ہے، یہ بے سروسامانی اور نارسائی منزل کا رمزیہ اظہار ہے، مگر ''مردوزن'' (اس انبوہ میں سبھی لوگ شامل ہیں اور عوامی انبوہ کی تصویر سامنے آتی ہے، منتظر ہیں کہ ان کی پیاسی آنکھیں سیراب ہوں، ''آنکھوں کے خالی کٹورے لئے'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ حسیاتی طور پر خالی پن کے بھی شکار ہیں، یہی وجہ ہے کہ اگلے مصرعے میں وہ ان کی مستیوں، مدہوشیوں اور بانکپن کے خاتمے کی اطلاع دے رہا ہے، اس کے بعد اگلے مصرعوں میں ارتقاء پذیر تجربے کے دو نئے پہلو ابھرتے ہیں:

رات کے جگمگاتے دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے

رات کے گزرنے کے بعد صبحِ دم شعری کردار کے مشاہدہ میں یہ المناک صورت حال آتی ہے کہ ''رات کے جگمگاتے دہکتے بدن'' ''ایک دیوارِ غم'' بن گئے، یہ ایک ایسی المنا کی ہے جو ان کے راستے میں دیوار ثابت ہونے لگی اور یہ اس لئے ہوا کیونکہ ان کے خواب ہنوز تعبیر نا آشنا ہیں اور یہ مصرعے:

رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو

جوئے خون بن گیا

یہ دوسرا پہلو ہے کہ رات (جو مجسم ہوگئی ہے) کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو جو تاریکی کا زائیدہ ہونے کی بنا پر تاریک ہی ہے، جوئے خون بن گیا اور صبح کے اجالے کے امکان کو تاریک کر گیا، اب دوسرا بند ملاحظہ ہو:

کچھ اماماںِ صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوک زبان
خون نور سحر پی گئے

اس بند میں شعری کردار شعری منظر نامے کا ایک اور پہلو نمایاں کرتا ہے، یہ ایک لرزہ خیز اور خوفناک تصویر ہے، وہ اپنے ہم مشربوں کو مطلع کرتا ہے کہ کچھ ''اماماںِ صد مکر و فن''، جنکی ''سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی'' اور ''سینے میں نفرت کا کالا دھواں'' تھا، ایک ''کمین گاہ'' سے نکلے اور ''اپنی نوک زبان'' پھینک کر ''خون نورِ سحر پی گئے'' شعری کردار اپنے شکستہ دل اور درماندہ ساتھیوں کو یہ اذیت ناک اور لرزہ خیز اطلاع دیتا ہے کہ کچھ ''اماماںِ صد مکر و فن''، یعنی کچھ نام

نہاد رہنما جو اماموں کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر سچائی، ایمانداری اور خلوص کے بجائے ''مکر وفن'' کے پیکر تھے اور جو افعی مثال تھے، اپنی نوک زبان سے خود ہی ''خون نور سحر پی گئے''، یعنی نور سحر جلوہ گر تو ہوا تھا، مگر نام نہاد رہنما اسے اپنی نوک زبان سے پی گئے،

اس بند میں آگے چل کر شعری کردار کے لہجے کی المناکی اور خوفناکی کی تشدید میں تھوڑی سی تخفیف واقع ہوتی ہے اور یہ بہ حد احتیاط کچھ کچھ امید افزا ہو جاتی ہے:

رات کی تلچھٹیں ہیں اندھیرا بھی ہے
صبح کا کچھ اجالا، اجالا بھی ہے

وہ بیان کرتا ہے ابھی رات کے کچھ آثار باقی تو ہیں، ''تلچھٹیں'' باقی ماندہ آثار کے معنوں میں ہیں اور یہ اعتراف کرتا ہے کہ ابھی اندھیرا بھی ہے مگر اسی سانس میں قدرے طمانیت کے ساتھ کہتا ہے کہ ''صبح کا کچھ اجالا بھی'' ہے، اس کے لہجے کا بیانیہ انداز مصرعے کے آخری حصے میں یعنی ''اجالا بھی ہے'' میں اچانک امید اور خوشی سے آشنا ہو جاتا ہے اور پھر وہ ایک غیر متوقع سنبھالا لے کر ہمسفروں سے اعتماد اور یقین کی قوت کے ساتھ راست خطاب کرتا ہے:

ہمدمو
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو

منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں

یہ لہجہ حد درجہ ترغیبی اور پُراعتماد ہے اور سوزِ یقین سے منوّر، نتیجتاً متکلم کی شخصیت کا ایک اور پہلو آئینہ ہو جاتا ہے، وہ ایک قافلہ سالار کے روپ میں نظر آتا ہے اور ہمسفروں کو سوئے منزل چلنے کی پرزور دعوت دیتا ہے، وہ اگلے تین مصرعوں میں منزل کو جمع کے صیغے میں تبدیل کرتا ہے، ''منزل'' کے بعد ''منزلیں'' ان گنت مراحل کے تصور کی جانب اشارہ ہے اور وہ انہیں ''پیار کی منزلیں''، ''دار کی منزلیں'' اور کوئے دلدار کی منزلوں'' سے تعبیر کرتا ہے، اس طرح لفظ ''منزل'' یا ''منزلیں'' کسی قطعی مفہوم سے انحراف کرتی ہیں، اور خوشگوار ابہام کو راہ دیتی ہیں، نظم میں شہیدوں کا انبوہ ایک مقدس اور ارفع مقصد کے حصول کے لئے جذبۂ شہادت سے سرشار ہے، یہ مقصد آزادی، عزت نفس، خودی، عشق، وطنیت، انسان دوستی یا اقدار کی تحفظیت اور بقا ہوسکتا ہے، اور نظم اس مصرعے پر ختم ہو جاتی ہے،

دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اُٹھائے چلو

اس مصرعے سے نظم کا تخلیقی وجود تکمیل پزیر تو ہوتا ہے لیکن کارواں کا سفر جاری رہتا ہے اور ساتھ ہی یہ نیا پہلو بھی واشد ہوتا ہے کہ ہجوم مرد و زن میں سے ہر ایک فرد کو ایک اجتماعی مقصد کے حصول کے لئے انفرادی طور پر اپنی اپنی ذمہ داری جو موت کا موجب بھی ہوسکتی ہے، کا سامنا ناگزیر ہے،

''اپنی اپنی صلیبیں اُٹھائے چلو

متکلم کے لہجے کی تغیر پزیری، مخاطبین کی موجودگی، افعی کی پھنکار، دہشت خیزی، غیر مرئی تصورات کی تجسیم کاری اور استعاراتی پیکر تراشی سے نظم ایک ہمہ جہت فرضی ماحول کو خلق کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے،

مخدوم محی الدین شعری زبان پر کامل قدرت رکھتے ہیں، وہ فارسیت آمیز تراکیب مثلاً شمعِ صبحِ وطن، مردوزن، دیوارغم، خارزارالم، امامان صدمکروفن، خونِ نورسحر اور کوئے دلدار کے ساتھ چاند تاروں کا بن، موم، رات بھر مستیاں، پیاسی آنکھیں اور تلچھٹ جیسے سادہ الفاظ و تراکیب وضع کرنے پر بھی قادر ہیں اور مجموعی طور پر شعری زبان کے برتاؤ کے منفرد انداز کا احساس دلاتے ہیں،

خودکشی

ن،م، راشد

(میرا جی کے تجزیے کی روشنی میں)

کر چکا ہوں آج عزم آخری
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کی نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
رات کو جب گھر کا رخ کرتا تھا میں
تیرگی کو دیکھتا سرنگوں
منہ بسورے رہ گزاروں سے لپٹتے، سوگوار
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اُکتایا ہوا

میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج
آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تخت خواب کے نیچے مگر

آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ درخشاں لہو
بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی
وہ ابھی تک خواب گہہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزم آخری
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے و بام کو
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
آج تو آخر ہم آغوش زمیں ہو جائے گی

میراجی نے لکھا ہے:

پہلے اُردو شاعری میں کردار نگاری، مثنوی، مرثیے اور ہجو تک محدود تھی، غزل کے کردار مثلاً عاشق زار، محبوب جفاکار، رقیب ناہنجار، واعظ ریاکار یا زاہد شب زندہ دار اپنے آپ میں زندگی کا چلتا پھرتا عکس نہیں رکھتے تھے، یہ سب کردار محض محدود و مخصوص رجحانات کے محصور تھے، جن سے ایک معین چلن ہی کی توقع کی جا سکتی تھی، گویا یہ مشینیں نہیں بلکہ ریل کے انجن تھے، جو شاعرانہ محکمے کی ساختہ پٹریوں پر ہی چل سکتے تھے، اپنے آپ میں مگر کسی نئی ڈگر پر چلنا اُن کے بس کی بات نہ تھی، لیکن نئی شاعری میں جب شاعروں کو غزل کی یک رنگ ہیئت سے چھٹکارا

نصیب ہوا اور وہ اِس تنگنائے سے ہٹ کر بہنے لگے تو جہاں اُن کی اپنی انفرادیت نے نت نئے رنگ نمایاں کرنے شروع کئے، وہاں شعر میں شخصیت اور کردار کے نئے امکانات بھی پیدا ہو گئے، آج اردو کے نوجواں شعراء کو کلام میں جہاں انکی اپنی انفرادیت کے مختلف رنگ موجود ہیں، وہاں اُن کے اپنے کئے ہوئے مطالعے بھی کردار کے تنوع میں اضافہ کر رہے ہیں، راشد کی اس نظم کو اسی نقطہ نظر سے دیکھئے،

راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے، جس کے ذہن پر تہذیب و تمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا ہو، جو کسی بات سے جی بھر کر پورے صفحہ پر لطف اندوز نہ ہو سکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک اور پھر دوسرے سے تیسرے تک، اس نظم کا انسان بھی کچھ اسی وقت کا انسان ہے، اس میں ایک ایسے آدمی کے خیالات کا عکس ہے جو یکساں بہاؤ اور بیزار کن کیفیات میں شب و روز گرفتار ہے، ہر روز اپنے زعم میں یہ سمجھ کر زندگی کی ہم آہنگی میں کوئی کمی واقع ہو جائے، لیکن دوسرے دن وہی دفتر کی فائلیں، وہی مشورے اور گاہگ اور ناپ تول، وہی ہل اور وہی کھیتی باڑی، آخر وہ زندگی کا عشوہ کار محبوبہ کے قدموں میں تازہ اور چمکتا ہوا لہو دیکھ پاتا ہے، مسرتوں میں غم کی آمیزش کا دفعتہً احساس کر لیتا ہے، چنانچہ عزم کرتا ہے، آخری عزم کہ مسرتوں اور امیدوں کی انتہائی بلندیوں سے کود جائے تاکہ زندگی کے حجاب اکبر سے ہمیشہ کے لئے نجات پائے،

یہ اس نظم کے ہیرو کا عمومی کردار ہے، لیکن تخصیص کے نقطہ نظر سے ہم پوچھتے ہیں کہ یہ ہیرو کون ہے؟ کسان؟ بنیا یا صرف ایک کلرک، نظم کا صرف ایک مصرع جواب دیتا ہے، وہ ہیرو

ایک کلرک ہے، ''شام تک ہر روز کر دیتا تھا''، ''میں چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں'' اور ''صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند'' دفتر میں میز پر بیٹھے ہوئے کلرک کے سامنے فائیلوں کا انبار لگا رہتا ہے، انگشت کو تر کر کے اُن کے صفحے پلٹنے اور ان صفحوں کے سیاہ وسفید میں تبدیلی کرتے ہی اس کا دن تمام ہوتا ہے، شام تک وہ میز کے انبار کو گھٹانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے، ہر چیز سے بیگانہ، ایک مشین، شام کو گھر لوٹتے ہوئے اسے اپنے آپ کا احساس ہوتا ہے وہ بھی بالواسطہ، کیونکہ جس سرنگوں اور سوگوار تیرگی کو وہ منہ بسورے رہ گزاروں سے لپٹتے دیکھتا ہے وہ اسکی اپنی ہی ذات کا ایک عکس ہے، جسے دوسرے روز دفتر میں پہنچ کر پھر دیکھتا ہے کہ میز پر فائیلوں کی دیوار بلند دکھائی دے رہی ہے،

لیکن یہ گزرے ہوئے دنوں کی بات ہے، آج اس کلرک نے ایک ارادہ باندھا ہے، آج اُس نے محسوس کیا ہے کہ جس عشوہ ساز وہرزہ کار محبوبہ (زندگی) کے پاس وہ اتنی مدت سے آتا جاتا ہے، اس کے تخت خواب کے نیچے تو تازہ ودرخشاں لہو دکھائی دے رہا ہے، اس لئے اب وقت آن پہنچا ہے کہ وہ اس سے رہائی حاصل کرے، یہی وجہ ہے کہ وہ عزم آخری کر چکا ہے،

اس نظم کے استعاروں پر بھی ذرا غور کیجئے، دیوار تو ظاہر ہو چکا کہ فائیلوں کا انبار ہے، ''کود جاؤں ساتویں منزل سے'' کا کیا مراد ہے؟ کیا یہ دفتر کی عمارت ہے، جسکی ساتویں منزل میں یہ کلرک کام کرتا ہے، ایک شک گزرتا ہے کہ یہ منزلیں عمارت کی نہیں ہیں، اس کلرک کے دوران ملازمت کی منزلیں ہیں، میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں کود جاؤں ساتویں منزل سے بھی یہاں لفظ بھی سے اس شک کا سراغ ملتا ہے، یعنی یہاں پہنچ کر شاعر یا کلرک یہ دیکھتے ہوئے بھی عزم آخری کر لیتا ہے کہ سات سال کی محنت اور دنیوی ترقی کو چھوڑ دے، اس صورت میں خود

کشی محض ملازمت سے استعفا بن جاتی ہے، لیکن پھر خودکشی عنوان کیوں؟ ملازمت سے استعفیٰ بھی تو ایک طرح کی خودکشی ہی ہے، اقتصادی خودکشی،

ایک اور بات تازہ و درخشاں لہو...... یہ لہو کس کا ہے؟ زندگی کی محبوبہ کا یا اس کلرک کا؟ اصل میں یہ خود ہر نو گرفتار کلرک کا ہے، اسی لئے تازہ و درخشاں ہے، آخر میں شاعر سمجھتا ہے کہ اگر ساتویں منزل سے وہ اس محبوبہ کے تعلق کو توڑ دے، تو فائیلوں کی دیوار ہم آغوش زمیں ہو جائے گی، یعنی کلرکی ختم ہو جائے گی کس کی کلرکی؟ اس نظم کے ہیرو کی نہیں بلکہ کلرکی فی نفسہ، کیوں، وہ جس انداز سے بوئے مے کا دھوکا دے کر اس میں ہر نو گرفتار کے تازہ درخشاں لہو کی بو ملا دیتی ہے، آسودگی اور خوشحالی کے باغ دکھا کر ایک اچھے بھلے انسان کو بے جان مشین بنا دیتی ہے، اس کا احساس نہ صرف اس نظم کے کلرک کو ہو چکا ہے، بلکہ دنیا بھر کے کلرکوں کو ہو چکا ہے، گویا یہ نظم کلرکی سسٹم کی مخالفت کرتی ہے اور اس میں شاعر کی فنکارانہ ذہانت نے خارجی بیان کو داخلی انداز میں سمویا ہے،" (میراجی)

میراجی کے تجزیے کے پہلے پیراگراف سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روایتی اصناف کے مقابلے میں اپنے عہد کی نظموں میں، جن کی نمائندگی راشد اور وہ خود بھی کرتے ہیں، کردار نگاری کے نئے امکانات سے آگاہ ہیں، چنانچہ وہ اسی نقطہ نظر سے راشد کی نظم کو دیکھنے کی دعوت دیتے ہیں، یہ نقطہ نظر نظم سے رابطہ قائم کرنے کی سمت ایک صحیح قدم ضرور ہے، مگر دوسرا ہی قدم انہوں نے اُٹھایا ہے جو نظم سے دوری کو نمایاں کرتا ہے، وہ لکھتے ہیں، "راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتے ہیں، جس کے ذہن پر تہذیب و تمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہے" یہ بیان صاف طور پر راشد کی نظموں کے بارے

میں ایک عمومی نوعیت کا بیان ہے اور اُن کی نظموں کے عمومیت زدہ موضوعی کردار کو واضح کرتا ہے، یہ بیان نظم سے قربت کے بجائے دوری کو نمایاں کرتا ہے، اس کے بعد نظم کی جانب متوجہ ہو کر لکھتے ہیں، ''اس نظم کا انسان بھی کچھ اسی وقت کا انسان ہے، اس میں ایک ایسے آدمی کے خیالات کا عکس ہے جو یکساں بہاؤ اور بیزار کن کیفیات میں شب و روز گرفتار رہتا ہے'' اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ میراجی زیرِ تجزیہ نظم کی کلیت سے نہیں بلکہ ''نظم کے انسان'' کے حوالے سے نظم کے بنیادی موضوع کو مرکزِ توجہ بناتے ہیں، جو بقول اُن کے ''شاعر یا کلرک ہے''۔ تجزیہ کے تیسرے پیراگراف میں میراجی من مانے طریقے سے نظم کے ہیرو کو ''تخصیص کے نقطۂ نظر'' سے نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''یہ ہیرو کون ہے، کسان، بنیا یا صرف ایک کلرک''، نظم کا صرف ایک مصرع جواب دیتا ہے، وہ ہیرو ایک کلرک ہے، ''شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں، چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں، اور صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند، اور اپنی خود ساختہ تعبیر کی رُو سے اسے کلرک قرار دیتے ہوئے مزید وضاحت کرتے ہیں، دفتر میں میز پر بیٹھے ہوئے کلرک کے سامنے فائیلوں کا انبار لگا رہتا ہے، انگشت کو تر کر کے ان کے صفحے پلٹتے اور ان صفحوں کے سیاہ و سفید میں تبدیلی کرتے ہی اس کا دن تمام ہوتا ہے، شام تک وہ میز کے انبار کو گھٹانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے، ہر چیز سے بیگانہ، ایک مشین، شام کو لوٹتے ہوئے اسے اپنے آپ کا احساس ہوتا ہے...... دوسرے روز دفتر پہنچ کر پھر یہی دیکھتا ہے کہ میز پر فائیلوں کی دیوار دوبارہ بلند دکھائی دے رہی ہے، میراجی کے اِس بیان سے نظم کے ہیرو کا، جو غالباً حقیقی زندگی میں کلرک ہو سکتا ہے ،نظم کے سیاق میں کلرک ثابت کرنے کا دعویٰ من گھڑت اور دور از کار ہے، اور اس ضمن میں جو ادعائی لہجہ یعنی وہ ''ہیرو'' ایک کلرک ہے، اختیار کیا گیا ہے، وہ سراسر غیر تنقیدی ہے، نظم کے ہیرو کو

ایک ایسے مصرعے سے کلرک ثابت کرنا، جس سے اس کے کلرک ہونے کا دور دور تک کوئی اشارہ نہیں ملتا، مضحکہ خیز ہے، متعلقہ مصرعے (مصرع نہیں، جیسا کہ میراجی نے لکھا ہے) یہ ہیں:

شام تک ہر روز کردیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہوجاتی تھی دوبارہ بلند

ان مصرعوں سے نظم کے کردار کا کلرک ہونا کسی صورت میں ثابت نہیں ہوتا، اور پھر کلرک کے ساتھ فائیلوں کا انبار اور دن بھر فائیلوں کے انبار کو گھٹانے کی کوشش اور دوسرے روز پھر فائیلوں کی دیوار...... کی وضاحت کلرک کے روزمرہ کے کام کی تفصیل ہوسکتی ہے، مگر نظم یا اس کے مرکزی کردار سے اس کا کوئی تعلق قائیم نہیں ہو پاتا۔ نظم کے ہیرو کو کلرک ثابت کرنے کے لئے جن مصرعوں کا حوالہ دیا گیا ہے، وہ ہیرو کی کسی واضح پہچان کو اُبھارنے کے بجائے اس کے نامعلوم اور پراسرار ہونے کی توثیق کرتے ہیں، کیونکہ یہ وہ کردار ہے جو شام تک دیوار کو نوک زباں سے چاٹ کر ناتواں کرتا ہے، اور پھر صبح ہونے پر وہ دیوار دوبارہ بلند ہوتی ہے، ظاہر ہے کہ کردار کا یہ عمل سراسر مافوق فطری ہے...... غیر معمولہ اور نامانوس، کردار کا یہ عمل نظم کی مجموعی فضا اور خود کردار کی شخصیت سے کیا رابطہ رکھتا ہے؟ یہ ایک گتھی ہے جسکی گرہ کشائی آگے چل کر ہوگی، فی الوقت یہ کہنا مقصود ہے کہ میراجی کا یہ تھیسس کہ نظم ایک کلرک کی بیزار زندگی سے متعلق ہے، یا یہ کلرکی سسٹم کی مخالفت کرتی ہے، نظم کے متن سے قطعاً ثابت نہیں ہوتا، تعجب تو یہ ہے کہ میراجی نظم

کے استعاروں کی طرف متوجہ ہو کر بھی استعاراتی نظام کی کثیر المعنویت سے چشم پوشی کر کے، اپنے خود ساختہ تھیسس میں گرفتار ہیں اور دیوار، ساتویں منزل اور خود کشی کی ایسی تاویلیں کرتے ہیں، جو حد درجہ دراز کار اور غیر منطقی ہیں، لکھتے ہیں:

''دیوار ظاہر ہو چکا کہ فائیلوں کا انبار ہے''

''ساتویں منزل سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ دفتر کی عمارت ہے، جسکی ساتویں منزل میں یہ کلرک کام کرتا ہے، ایک شک گزرتا ہے کہ یہ منزلیں عمارت کی نہیں، اس کلرک کے دوران ملازمت کی منزلیں ہیں۔

''خود کشی......اقتصادی خود کشی ہے''

یہ ساری باتیں میراجی کے ذہن کی پیداوار ہیں، اور نظم سے کوئی تعلق نہیں رکھتیں، ساری گڑبڑ اس بات سے پیدا ہوئی ہے کہ میراجی نے نظم کے مرکزی کردار کو ایک کلرک سمجھ لیا ہے اور اس مفروضے کو سچ ثابت کرنے کے لئے وہ نظم کی ہر کڑی سے حسب دلخواہ معنی اخذ کرتے ہیں اور اُن کی پوری تعبیر نظم کا حلیہ بگاڑ کے رکھ دیتی ہے۔

غور سے دیکھئے تو نظم میں دیوار فائیلوں کی دیوار نہیں بلکہ ٹھوس اینٹ گارے کی دیوار ہے، شیئٹ کی مظہر، جو نظم میں علامتی برتاؤ سے تخلیقی جواز حاصل کرتی ہے، اِسے کسی ایک معینہ یا

معمولہ معنی کے مترادف قرار دینا، اور خاص کر جب نظم کا سیاق بھی اسکی اجازت نہیں دیتا، علامت ناشناسی کے روّیے کو ظاہر کرتا ہے، ساتویں منزل کو شک کی بناء پر کلرک کی ملازمت کے سات سال قرار دینا ایک قطعی من مانا عمل ہے، ساتویں منزل واضح طور پر اس بلند و بالا عمارت کی ساتویں منزل ہے، جس میں شعری کردار کی محبوبہ کا کمرہ ہے، اس بات کی توثیق وہ اس کمرے میں محبوبہ کا انتظار کرتے ہوئے خودکشی کے عزم کا اظہار کرتے ہوئے کرتا ہے:

جی میں آتی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے و بام کو

دریچے کے ساتھ لفظ ''اس'' سے صاف ظاہر ہے کہ یہ محبوبہ کا کمرہ ہے، جس میں وہ موجود ہے، پس ساتویں منزل کو کلرک کی ملازمت کی سات منزلیں قرار دینے کا دعویٰ دور کی کوڑی لانے کے برابر ہے۔

میرا جی نے اِسی پر بس نہیں کیا ہے بلکہ ''تازہ درخشاں لہو'' کو ہر نوگرفتار کلرک کا خون قرار دیا ہے اور کلرک کے اقدام خودکشی کی توجیہہ کلرکی کے ختم ہونے سے کی ہے؛ اگر میرا جی کی نظم کی تعبیر کو بفرض محال صحیح مانا جائے تو پہلا سوال یہ قائم ہو جاتا ہے کہ اس سطحی یا اکہرے معنی کے ہوتے ہوئے نظم کو فن پارہ قرار دینے کا کیا جواز ہے؟ میرا جی نے اس مسئلے پر دھیان دینے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی ہے، دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا کلرک محض فائیلوں کے انبار سے بیزار

ہو کر اقدام خودکشی کرتا ہے؟ مانا کہ دفتر میں فائیلوں کے انبار کا روز گھٹانا محنت، یکسانیت اور بیزاری کا کام ہے، مگر محض اس وجہ سے خودکشی کا قصد نا قابل فہم ہے، اگر فائیلوں کا انبار ہی کلرک کا سب سے بڑا اور حیات بیزار مسئلہ ہے، تو ہل چلانے والے کا ہل چلانا بھی یا دکاندار کا کام بھی اسی نوعیت کا ہوسکتا ہے، سوال پیدا ہوتا ہے کہ آدمی اپنے کام سے، جو اس کے لئے روزی روٹی کا وسیلہ ہے، اور بامعنی مصروفیت بھی ہے، تنگ آ کر خودکشی کا ارتکاب کرتا ہے؟ اگر کلرک بفرض محال فائیلوں سے بیزار ہے، تو اس کے سیکشن میں کام کرنے والا ہیڈ اسسٹنٹ یا سپرنٹنڈنٹ یا آفیسر یا دفتر کا سربراہ بھی فائیلوں کے انبار سے نمٹتے ہوئے بیزاری اور اکتاہٹ محسوس کرسکتا ہے، کیا یہ اسے خودکشی پر مجبور کرے گی؟ اگر نہیں تو پھر صرف کلرک ہی ایسا کیوں کرے گا؟ ایک ہیرارکی میں درجوں یا تنخواہوں کے سکیل کا فرق ملازموں کی اپنے کام سے بیزاری میں تخفیف کا باعث نہیں ہوسکتا، کسی بھی ادارے میں ایک معمولی کلرک سے زیادہ اس ادارے کے بڑے آفیسر یا سربراہ کو فائیلوں کی دیوار کو گھٹانے کا بیزار کُن مسئلہ روز کا مسئلہ ہے،

نظم کے بارے میں میراجی کے اخذ کردہ نکات کی بے معنویت اور عدم صحت کا اندازہ کرنے کے بعد آیئے اب نظم کی وجودی سالمیت کا سامنا کریں، نظم کے پہلے مصرعے ''کر چکا ہوں آج عزم آخری'' اور مصرعے کے آخر (۔) یعنی وقفہ سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں، ایک یہ کہ نظم کا واحد متکلم خود کلامی میں مصروف ہے، اسکی خود کلامی کی توثیق اس کے خودکشی کے ارادے سے، جو نظم کے نویں مصرعے یعنی ''کود جاؤں ساتویں منزل سے آج'' سے واضح ہوتی ہے، یہ ایک ایسا شخص ہے (نظم کا فرضی شخص) جو خودکشی کرنے کا ارادہ کر چکا ہے، وہ اپنے ارادے اور اس کے محرکات کو Flash Back کی تکنیک سے اشارتاً پیش کرتا ہے، اور پھر نظم کے اگلے تین

مصرعوں سے،

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی دوبارہ بلند

اس شخص کے کردار کی ایک نئی جہت نمایاں ہو جاتی ہے، یہ مصرعے اس مشہور اساطیر کی یاد دلاتے ہیں، جو یاجوج ماجوج اور سدِ سکندری سے متعلق ہے، اسکی رُو سے یاجوج ماجوج جو یافث ابن نوح کے بیٹے تھے اور منگولیا وغیرہ میں آباد تھے، اور ایک تاتاری قوم بن گئے تھے، اُن کی سفاکیت اور غارت گری کو روکنے کے لئے سکندر نے ایک دیوار آہن بنوائی تا کہ وہ دیوار کو پار نہ کر سکیں، یاجوج ماجوج روز اس دیوار کو توڑنے کیلئے ہمہ وقت مصروف رہتے تھے، مگر وہ پوری طرح نہیں ٹوٹ سکتی تھی، جس قدر دن بھر ٹوٹتی تھی، رات کو پھر بن جاتی تھی، اور یہ دیوار سد سکندر کے نام سے مشہور ہوئی، نظم میں اس اسطور کا حوالہ انتہائی تخلیقی پیرائے میں ملتا ہے جو اسکے اختصار اور اشارات کا مرہون ہے، دیوار یہاں خالص علامت کا درجہ حاصل کرتی ہے، اس کے علامت میں بدلنے سے نہ صرف نظم کی اسراری فضا مستحکم ہوتی ہے بلکہ شعری کردار کے غیر معمولی ہونے کا احساس بھی ہوتا ہے، کردار کا نوک زباں سے دیوار کو چاٹنا اور اسے کمزور کرنا، اور پھر دیوار کا صبح ہوتے ہی بلند ہونا ماورائی ہونے کے باوجود قابل یقیں ہو جاتا ہے اور سدِ سکندری اور یاجوج ماجوج کی سعی نامشکور کی جانب قاری کے دھیان کو لے جاتا ہے، اس اسطور کی تقلیب اور شعری کردار کے تعلق سے اس کا برتاؤ اس درجہ تخلیقی ذہانت سے ہوا ہے کہ یہ نظم کا ایک ناگزیر حصہ بن

گیا ہے۔

اگلے مصرعے میں نظم کا کردار پھر طبعی صورت میں نمودار ہوتا ہے، وہ دن بھر کی مشقت ومزاولت کے بعد گھر لوٹتا ''تو تیرگی کو دیکھتا تھا'' سرنگوں اور منہ بسورے رہگزاروں سے لپٹتے سوگوار ظاہر ہے یہ اسکی فکر، بیزاری، محرومی اور شکست خوردگی کا معروضی اشاریہ ہے،

اگلے مصرعے میں خودکشی کے ارادے یعنی ''کود جاؤں ساتویں منزل سے آج'' کے بعد مکاشفانہ انداز میں گویا ہوتا ہے کہ اُس نے زندگی کو جو حجابات میں مستور تھی، بے نقاب دریافت کیا ہے اور یہی انکشاف اس کی خودکشی کے عزم کو عزم آخری بنا دیتا ہے اور پھر اگلے چند مصرعوں میں متکلم ایک ایسی ''عشوہ ساز و ہزرہ کار محبوبہ'' سے تعلق یا تعلق خاطر کا ذکر کرتا ہے، جس کے پاس وہ ''مدت سے آنا جاتا تھا'' لیکن آج اس کے پاس جا کر وہ اس کے ''تخت خواب کے نیچے'' ''تازہ ورخشاں لہو'' دیکھ لیتا ہے، اور کمرے کی فضا میں ''بوئے مے میں بوئے خون'' الجھی ہوئی'' محسوس کرتا ہے،'' بوئے مے'' اور الجھی ہوئی سے کمرے میں کسی ایسے وقوع شدہ واقعے کا اشارہ ملتا ہے، جو Fishy ہے، اگلا مصرع یہ ہے:

وہ ابھی تک خواب گہہ میں لوٹ کر آئی نہیں

یہ مصرع اس کو سراپا انتظار بناتا ہے، ''تازہ ورخشاں لہو'' کو دیکھنے کے باوجود دیر تک محبوبہ کا انتظار کرنا، اور اسی اثنا میں فریب شکستگی اور مایوسی کے عذاب کا شدید ہونا اُسے خودکشی کے عزم آخری کی طرف لے جاتا ہے، ''تازہ ورخشاں لہو'' سے یہ تلازمہ بھی اُبھرتا ہے کہ اسکی محبوبہ، جسکے پاس وہ ایک مدت سے آتا جاتا تھا اور ہر بار خودکشی کے عزم کو ترک کرتا تھا، غالباً اس لئے

اس سے اس کا کوئی نامعلوم ذہنی یا روحانی رشتہ قائم ہو چکا تھا، اور اسکی قربت یا موافقت سے دوبارہ زندگی کی جانب مراجعت کرتا تھا، کسی کے خون ناحق میں ملوث ہے اور یہ اسکی برداشت سے باہر ہے، تازہ ورخشاں لہو کے ساتھ ہی بوئے مے میں بوئے خون الجھی ہوئی سے یہ بات بھی قرین قیاس ہو جاتی ہے کہ اسکی محبوبہ کے کمرے میں شراب نوشی کے بعد خون ریزی کا ارتکاب کیا گیا ہے، یہ منظر متکلم کے وجود کو ہلا کے رکھ دیتا ہے، زندگی کا ایک بھیانک روپ اسکے سامنے آتا ہے، اور خودکشی کرنے پر مجبور کرتا ہے،

نظم میں محبوبہ کو ''عشوہ ساز و ہرزہ کار'' کہا گیا ہے، محبوبہ کے بارے میں یہ صفات متکلم کی ہی زبانی ادا ہوئے ہیں، تاہم یہ کوئی ضروری نہیں کہ محبوبہ کے بارے میں بیان کردہ صفات سے وہ خود متفق ہو، وہ ان سے متفق نہیں، کیونکہ وہ مدت سے اس کے پاس آتا جاتا رہا ہے، اور یک گونہ سکون حاصل کر رہا ہے، ظاہر ہے متکلم اس کے بارے میں ایسی بات نہیں کہے گا، اگرچہ وہ بفرض محال ایسی ہی ہو، تو سوال یہ ہے کہ ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے کمرے میں ایسے واقعے کا ہونا متکلم کے لئے صدمے کا باعث کیوں بنا؟ کیا وہ اپنی زبان سے اسے عشوہ ساز و ہرزہ کار نہیں کہتا؟ کیا اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ کوئی شریف عورت نہیں، متکلم کے بیان کو اگر اثباتی انداز سے لیا جائے، تو اس عورت کی جسم فروشی میں ملوث ہونے کی تصدیق ہوتی ہے، لیکن خود متکلم کا طرزِ عمل یعنی اس عورت کے پاس ایک مدت تک اس کا آنا جانا، یعنی اُس سے سکون بخش دوستی کے رشتے میں بندھا ہونا، اس خیال کا استرداد کرتا ہے، یہ گویا متکلم کا اس عورت کے بارے میں ایک متضاد روّیہ ہے، جو معنوی امکانات کی توسیع کرتا ہے، اور ہاں! اگر متکلم کے لہجے میں طنزیہ عنصر کا اثبات کیا جائے تو ایک اور معنوی سطح روشن ہو جاتی ہے، وہ عورت جسے لوگ

''عشوہ ساز وہرزہ کار'' کہتے ہیں، ایسی نہیں ہے، بلکہ ایک نیک اور راست باز عورت بن جاتی ہے، اور ایسی ہی عورت سے فریب شکستہ ہوکر وہ خودکشی کا ارتکاب کرتا ہے،

یاد رہے کہ یہ کردار پہلے بھی بارہا خودکشی کا ارادہ کر چکا ہے، لیکن بارہا اُس کا ارادہ ٹوٹ چکا ہے، اور آج اپنی محبوبہ کی اصلیت جان کر وہ ایک ناقابل برداشت صدمے سے دوچار ہوتا ہے، اسکی زندگی کی آخری آس بھی خاک میں ملتی ہے، اور وہ محبوبہ کے کمرے کے دریچے سے جست لگاتا ہے اور نظم یوں ختم ہوتی ہے:

شام سے پہلے ہی کردیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک یہ ہوجاتی تھی دوبارہ بلند
آج تو آخر ہم آغوش زمیں ہوجائے گی

آخری مصرعے سے قبل کے تین مصرعوں کے اعادے سے متکلم کے اس ذہنی ابتلا کا پتہ چلتا ہے، جو اس کے لئے سوہان روح بن چکا ہے، اور آخری مصرع اس کے ذہنی آشوب، جو ایک عارضے میں بدل جاتا ہے، کی نشاندہی کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ دیوار کو دن بھر کی مشقت کے بعد کمزور کرنا اور پھر اگلے دن اس کا دوبارہ بلند ہونا ایک ایسا عذاب ہے، جو اسکی مستقل ذہنی کیفیت بن چکا ہے، اور آج کے واقعے سے یہ عذاب دوگنا ہوگیا ہے، وہ محسوس کرتا ہے کہ اگر وہ اپنی زندگی کا خاتمہ کرے گا، تو دیوار بھی یقینی طور پر ''ہم آغوش زمیں'' ہوجائے گی، یہ ذہنی کیفیت

گویا ایک ایسے شخص، جو زندگی سے بیزار ہے، اور بیزاری کے زیر اثر بار بار خودکشی کے بارے میں سوچتا ہے، کی فوبیائی ذہنی کیفیت ہے، غالب کے شعری کردار کو فوبیا کے زیر اثر شاخ گل میں افعی نظر آتا ہے، راشد کے شعری کردار کو فوبیا کے زیر اثر محبوبہ کے تحت خواب کے نیچے تازہ درخشاں لہو نظر آتا ہے، یہ فوبیا ہی ہے جو حقیقت کی تقلیب کر کے دیوار کو نوک زباں سے چاٹنے اور اس کے دوبارہ بلند ہونے کے استمراری عمل میں پنہاں ہے۔

نظم کے آخری مصرعے سے پتہ چلتا ہے کہ شعری کردار ذہنی تصرف (Obsession) سے آزاد ہونے میں کامیاب ہوتا ہے، وہ خودکشی کے ارتکاب کے نتیجے میں کبھی نہ ختم ہونے والے عذاب جانکاہ سے چھٹکارا پانے کا شعور حاصل کرتا ہے، اور نظم تکمیلیت اور بالیدگی کا احساس دلانے میں کامیاب ہوتی ہے،

شعری کردار خود شناسی کی ارفع سطح پر اپنے وجود کے تضادات، انسانی روابط کی شکست، تشدد پرستی، دائمی محرومی اور موت کے وسیلۂ نجات ہونے کا اکتشاف کرتا ہے،

نظم کردار اور واقعہ کے عمل اور رد عمل کی ڈرامائی صورت میں اپنے تخلیقی وجود کا اثبات کرتی ہے، اور قاری کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کرتی ہے،

جہاں تک نظم کی موضوعیت کا جو میراجی کے لئے مرکزی اہمیت رکھتی ہے، تعلق ہے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ نظم کسی متعین یا سوچے سمجھے گئے موضوع سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ ایک وسیع اور پیچیدہ داخلی تجربے کی تجسیم ہے، جو شاعر کی رگ و پے سے نمود کرتا ہے اور لسانی تشکیل سے ایک زندہ، آزاد اور حرکی وجود میں ڈھل جاتا ہے، اور متنوع انسلاکاتی معانی مثلاً رائیگانیت، شکست روابط، آشوب آگہی، اجنبیت اور "موت میں زندگی" پر محیط ہو جاتا ہے۔

ہم لوگ

فیض احمد فیض

دل کے ایواں میں لئے گل شدہ شمعوں کی قطار
نور خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے
حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح
اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے
غایتِ سود و زیاں صورت آغاز و مآل
وہی بے سود تجسس وہی بے کار سوال
مضمحل ساعتِ امروز کی بے رنگی سے
یادِ ماضی سے غمیں، دہشت فردا سے نڈھال
تشنہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں
اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس، چاک گریباں کی تلاش

یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے، پہلا بند دیگر بندوں کی طرح استعارہ سازی، لفظوں کی ترتیب کاری اور شائستہ غنائیت سے مملو ہے، اس میں واحد متکلم خود کلامی میں مصروف ہے، یہ امکان بھی ہے کہ اُس کا روئے سخن اپنے رفیقوں کی طرف ہے، جن کی موجودگی فعل کے جمع صیغے سے متصور ہے، اور جو اسی صورت حال سے دوچار ہیں، جس سے خود متکلم کا سامنا ہے، اس بند کے پہلے ہی مصرع

دل کے ایوان میں لئے گل شدہ شمعوں کی قطار

میں شروع کے استعارے یعنی ''دل کے ایواں'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ (جن کا ذکر مقصود ہے) اونچے طبقے کے پڑھے لکھے لوگ (elite) ہیں، ''ایوان'' اونچی عمارت یا محل کے معنی رکھتا ہے، اور دل کے ایوان سے اس عمارت میں بسنے والے لوگوں کے بارے میں یہ تاثر ابھرتا ہے کہ وہ اہل زر نہیں، بلکہ اہل دل ہیں، یہ لوگ دل کے ایوان میں یعنی خوابوں کے محل میں شمعوں کی قطاریں روشن کرنے کا ethos اشتیاق اور جمالیاتی حسن رکھتے ہیں، تاہم شمعوں کی یہ قطاریں ''گل شدہ'' ہیں، اور وہ یہ گل شدہ شمعوں کی قطاریں لئے بیٹھے ہیں، یعنی وہ بجھی ہوئی شمعوں کے نتیجے میں مکمل تاریکی کی گرفت میں ہیں اور اُن کے لئے گل شدہ شمعوں کی قطاروں یعنی بجھے ہوئے خوابوں کے ماسوا اور کوئی شے یا حقیقت اعتنا نہیں رکھتی،

دوسرے مصرے:

نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے

سے اِن لوگوں کی ذہنی شکست خوردگی اور نفسیاتی الجھن کا انکشاف ہوتا ہے، یہ نورِ خورشید سے سہمے ہوئے ہیں یعنی نورِ خورشید اُن کے لئے ایک ڈراونی اور ساتھ ہی اکتا دینے والی چیز بن گیا ہے،

نورخورشید نظم کے سیاق میں فوری طور پر ایک مختلف علامتی حیثیت اختیار کرتا ہے، عام طور پر نظموں میں، جیسا کہ اقبالؒ کے یہاں نورخورشید کی علامت حیات، تحریک اور توانائی کے معانی کا احاطہ کرتی ہے، لیکن زیرِ تجزیہ نظم میں نورخورشید دہشت، تردد، بوریت اور بیزاری کی علامت بن جاتا ہے، اور یہ خارجی حقیقت کے متبادل کے طور پر اپنا جواز حاصل کرتا ہے، یہ حقیقت بھیانک بھی ہے اور تغیرنا آشنا بھی، یہ دھوپ کی شکل میں تپش تغلب اور یک رنگی کا اشاریہ بن جاتا ہے، اسی بند کے اس شعر میں:

حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح — اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے، لپٹائے ہوئے

متکلم اپنے رفیقوں کی خراب حالت کی مصوری کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ''اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے'' اور ''لپٹائے ہوئے'' ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح کوئی حسنِ محبوب کے سیال تصور کو بھینچتا اور لپٹاتا ہے، حسنِ محبوب کے سیال تصور کو بھینچنے کا استعارہ اس متناقض نقطے کو ابھارتا ہے کہ حسنِ محبوب کے تصور کو سینے سے لگانے کے باوجود اسے سینے سے نہیں لگایا جا سکتا، کیونکہ وہ تصور سیال ہے یعنی رواں ہے، اس لئے اُن کی کاوش رائیگانیت پر منتج ہوتی ہے، اسی طرح وہ اپنی تاریکی کو، جو ناگزیریت کی بنا پر اُن کی تاریکی بن چکی ہے، بھی چھو نہیں سکتے، اور اس تاریکی کو آخری سہارے کے طور پر بھینچنا بھی اُن کی سعیٔ لاحاصل کو ظاہر کرتا ہے، حسنِ محبوب کے تصور سے متذکرہ لوگوں کی وابستگی اُن کی تخصیص کو مزید مستحکم کرتی ہے، حسنِ محبوب کے تصور کا تجربہ صرف متکلم کا اپنا تجربہ بھی ہو سکتا ہے، جو بہر حال دو باتوں کی طرف قاری کی توجہ کو منعطف کرتا ہے، ایک یہ کہ وہ حسنِ محبوب کے تصور کا دلدادہ ہے، دوسرے یہ تصور اس کی گرفت کے باہر ہے،

دوسرے بند میں متکلم متذکرہ لوگوں کے ذہنی اور فکری روّیوں پر اپنی توجہ مرتکز کرتا ہے:

غایت سود و زیاں، صورت آغاز و مآل
وہی بے سود تجسس ، وہی بے کار سوال
مضمحل ساعت امروز کی بے رنگی سے
یاد ماضی سے غمیں، دہشت فردا سے نڈھال

یہ لوگ حرکت و عمل سے منہ موڑ کر محض خیال طرازیوں کے مخمصے میں گرفتار ہیں، یعنی وہ ''سود و زیاں'' کی غایت اور ''آغاز و مآل'' کی صورت کے بارے میں بے سود تجسس اور بے کار سوالوں میں گھرے ہوئے ہیں، ''وہی'' کے استعمال اور اعادے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بار بار پرانے بے نتیجہ تجسس اور بے کار سوالوں میں گم ہوئے ہیں، یہ گویا ان لوگوں، جن کی وہ نمائندگی کرتا ہے، کی عقلی کارگزاریوں، جو سود و زیاں کے صارفانہ عمل کے مظہر ہیں، کی لاحاصلی کا بیان ہے، علاوہ ازیں وہ ''ساعت امروز کی بے رنگی'' سے مضمحل یاد ماضی سے غمیں اور ''دہشت فردا'' سے نڈھال ہیں، یعنی وقت کے کلی تصور کے حوالے سے مکمل مایوسی، شکست اور دہشت سے دوچار ہیں،

اور آخری بند یہ ہے:

تشنہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں

دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں
اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس، چاک گریباں کی تلاش

یہ بند تخلیقی تجربے کو اپنی خاصیت کے اعتبار سے ایک بلند تر سطح پر لے آتے ہیں، اس بند میں مایوس اور شکست خوردہ لوگوں میں شامل شعری کردار اپنی منفرد اور ممیز حیثیت کو نمایاں کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ ان لوگوں میں ایسے لوگ (یا فرد جیسے متکلم) بھی ہیں، جو صاحب ''افکار'' ہیں، لیکن جن کے افکار ''تشنہ'' ہیں، جو مسلسل ذہنی سعی کے باوجود تسکین یاب نہیں ہو پاتے، مزید وہ ذاتی محرومی یا انسانی درد کے گہرے احساس سے اس قدر مغلوب ہیں کہ وہ رونا چاہتے ہیں، مگر اشک جو سوختہ اشک ہیں، آنکھوں میں نہیں آتے، ''سوختہ اشک'' دکھ کی انتہائی شدت کو ظاہر کرتے ہیں، اگلے مصرعے میں شعری کردار کا شناخت نامہ مکمل ہوتا ہے، یعنی وہ اب ایک تخلیق کار کے روپ میں سامنے آتا ہے، جو ایک ''کڑے درد'' کو ''گیت'' میں ڈھالنے کی سعی پیہم کرتا ہے، مگر یہ درد اتنا کڑا یعنی سخت ہے کہ گیت میں ڈھلنے سے قاصر ہے، یہ گویا شاعر کے باطنی تخلیقی عمل کی عدم تکمیلیت اور نارسائی کا کرب انگیز تجربہ ہے، اس پورے تجربے کو دو لفظوں یعنی ''کڑا'' اور ''ڈھلنا'' کی مدد سے معرض وجود میں لایا ہے، ''کڑا'' کے معنی سخت کے ہیں، اور ''ڈھلنا'' رواں ہونے کے علاوہ شعر میں بدلنے کے معنی میں بھی مستعمل ہے، اس شعر کے دوسرے مصرعے

دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں

کے استعاراتی بیان سے تخلیق شعر کے جانکاہ عمل کو منکشف کیا گیا ہے "تاریک شگافوں" سے دھرتی کے تاریک شگافوں کا خیال آتا ہے، اور شاعر کا تخلیقی عمل دھرتی کے تخلیقی عمل سے مشابہ ہو جاتا ہے، دل کے تاریک شگافوں کے نادر اور معنی خیز استعارے سے قاری کا ذہن تخلیقی عمل کے روحانی، جمالیاتی نیز ارضی عوامل (جنکی نتیجہ خیزی معطل ہے) کی طرف جاتا ہے، اور آخری شعر:

اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس ،چاک گریباں کی تلاش

سے شعری کردار کی دوسری جہت بھی آئینہ ہو جاتی ہے، یہ دردمند شخصیت اپنے درد (اظہاریت کی نارسائی) کے درماں کی تلاش میں مصروف ہے، مگر یہ تلاش الجھی ہوئی اور موہوم ہے، یعنی یہ اظہاریت پر قدرت کاملہ سے محروم ہے، اس محرومی کا مداوا کرنے کے لئے یہ ایسے اقدامات کرنے کی متمنی ہے، جو دشت نوردی یا زندانی ہونے کا جواز پیدا کرے، لیکن یہ متناقض ہوس بن کے رہ جاتی ہے، یہ متبادل کے طور پر عشق کے تجربے سے ہمکنار ہونا چاہتی ہے، جو "چاک گریباں" کے استعارے سے ظاہر ہے، مگر یہ خواہش بھی ناتمام رہتی ہے، کیونکہ یہ شعوری سعی کی مرہون ہو جاتی ہے، جو لفظ "تلاش" سے آئینہ ہے،

نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک تخیلی تجربے کو خلق کرتی ہے، جو تحرک آشنا ہے اور زینہ بہ زینہ نقطہ عروج کی جانب پیش قدمی کرتا ہے، یہ سماج کے اس elite طبقے کی نمائندگی کرتا ہے، جو انقلاب، تحرک اور تنوع سے بیگانہ ہو کر بے عملی، تعطل اور بیزاری کا شکار ہے، اور متکلم جو تخلیقی اپج

رکھتا ہے، خود اسی طبقے کا فرد ہے، وہ تخلیقی عذاب میں ہے اور اظہار و بیاں کی موثر ترسیلیت کی درہمی کے المیے کا شکار ہے، فیض نے اس نظم میں ایک منجھے ہوئے فنکار کی طرح موسیقیت (جو بحر اور قافیہ کی پیداوار ہے) لفظوں کی نحوی ساخت، لفظ سازی، استعارہ کاری، کفایت لفظی اور سادگیٔ ادا سے ایک مکمل اور نمو پزیر تجربے کی تشکیل کی ہے، نظم جدید انسان کے فکری اور تخلیقی آشوب کی بازیافت ہے، یہ انسان ذہنی ادراک اور تخلیقی تڑپ کے باوجود حالات کے تغلب کا شکار ہے، اور زندہ درگور ہو گیا ہے۔

نظم کی شعریات پر توجہ کرنے سے اس امکان کو رد نہیں کیا جاسکتا کہ یہ فیض کی آئیڈیالوجی کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ آئیڈیالوجی کی مکمل شکست کے دُکھ کو بھی اُبھارتی ہے اور نظم وجودی آگہی پر محیط ہو جاتی ہے، اور یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہئے کہ نظم فیض کے عاید کردہ نظریے کی گرفت سے صاف بچ کر آزادانہ طور پر وجود پزیر ہوتی ہے، اور کثیر المعنی ہو جاتی ہے۔

تنہائی

میراجی

فضا میں سکوں ہے

المناک، گہرا، گھنا، ایک اک شے کو گھیرے ہوئے ایک ایک شے کو

افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا، بے اماں، بے محل، نور سے دور......

پھیلی فضا میں سکوں ہے،

اجالے کی ہر اک کرن جیسے ٹھٹھکی ہوئی ہے

اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا ہے

لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا سرسرانے لگی ہے

ہوا سرسرانے لگی ہے

ہوا کس لئے سرسرانے لگی ہے،

کہیں دور......غول بیاباں کی دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

کہیں دور غول بیاباں

کہیں دور

کہیں دور کیا ہے......سکوں ہے

کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے، سکوں ہے

کہیں دور کچھ بھی نہیں

کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے، تو پھر کیسے غول بیاباں کی دل
کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

فسردہ سی کچھ ہڈیاں ہیں، فسردہ سی خاکستر بے زباں ہے؟
فسردہ سے کنکر، فسردہ فضا میں سکوں ہے
یہاں کوئی غول بیاباں نہیں ہے
لچاتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں گھنا اور گہرا سکوں ہے

کہیں دور......
کہیں دور غول بیاباں...... کہیں دور غول بیاباں کی دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی
''یہ کیسا فسوں ہے؟''
''سکوں ہے''''! سکوں ہے؟''
سکوں دور ہو جائے، ہنگامہ پیدا ہو، ہنگامہ شور مجسم بنے، سامنے آئے
پل میں سکوں دور ہو جائے...... لیکن
مرے دل کے گہرے سکوں میں ہوا سرسرانے لگی ہے،

نظم کا شعری کردار تنہائی کے عالم میں خارجی حقیقت یعنی فطرت کے حوالے سے اپنے داخلی وجود پر گزرنے والی واردات کے بارے میں بہ آواز بلند سوچ رہا ہے، اس کی آواز یا لہجہ تغیر پزیر ہے، یہ لہجہ متنوع رنگوں میں ڈھلتا ہے، خاص طور پر یہ اثباتی، استفہامیہ اور تمنائی ہو جاتا

ہے، اور بدیہی طور پر ایک سے زاید کرداروں کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے، حالانکہ نظم کے عنوان ''تنہائی'' اور نظم میں اُبھرنے والی فضا سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کا متکلم تنہا ہے، اور وہ اپنے ہی آپ سے مصروف کلام ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ لہجے کے اتار چڑھاؤ سے آوازوں کے اجتماع کا تاثر پیدا کرتا ہے، اور نظم کی ڈرامائی ثروت میں اضافہ کرتا ہے، نظم متکلم کے سرگوشیانہ مگر غیر یقینی لہجے میں فضا کے ''سکوں'' کے ذکر سے شروع ہوتی ہے:

فضا میں سکوں ہے

اور پھر اگلے تین مصرعوں

المناک، گہرا، گھنا، ایک اک شے کو گھیرے ہوئے، ایک اک شے کو
افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا، بے اماں، بے محل، نور سے دور......
پھیلی فضا میں سکوں ہے

میں متکلم ''پھیلی ہوئی فضا میں سکوں'' کی نوعیت اور خاصیت کو لفظوں میں اسیر کرنے کی سعی کرتا ہے، یہ وہ سکوں نہیں، جو اس لفظ کے روزمرہ کے معنی کے مماثل ہے، نہ ہی یہ لغوی مفہوم سے مطابقت رکھتا ہے، ''یہ المناک، گہرا اور گھنا'' سکوں ہے، جو ''ایک اک شے کو گھیرے ہوئے'' اور ''ایک اک شے کو افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا، بے اماں، بے محل اور نور سے دور'' ہے، ظاہر ہے یہ سکوں، انجماد، تخریب، المناکی، افسردگی اور سٹل لائف وغیرہ سے قابل شناخت ہو جاتا ہے، متکلم کے ساتھ ساتھ قاری بھی تباہ کن، افسردہ اور منجمد سکوں میں اپنا دم گھٹتا ہوا محسوس کرتا ہے اور

پھر یہ دو مصرعے:

اجالے کی ہر ایک کرن جیسے ٹھٹھکی ہوئی ہے

اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا ہے

ماحول کی تاریکی کو ڈراؤنا بناتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اجالے کی ہر اک کرن جیسے ٹھٹھکی ہوئی ہے، نظم کے دوسرے بند کا یوں آغاز ہوتا ہے:

لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا سرسرانے لگی ہے

ہوا سرسرانے لگی ہے

پہلے مصرعے میں گھٹے ہوئے ماحول میں لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا کی سرسراہٹ کا بیان ہے، متکلم کے بیان میں حیرت کا عنصر شامل ہے، اس کے لہجے کی حیرانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسے دور دور تک ہوا کے چلنے کی کوئی امید نہ تھی، ہوا کی سرسراہٹ اسے حسیاتی طور پر بیدار کرتی ہے، اس کے بصری، استماعی اور شامی حواس متحرک ہوتے ہیں، وہ فضا کی تقلیب کے بارے میں پراُمید ہو جاتا ہے، منجمد سکوں کے مقابلے میں ہوا حرکت، تازگی اور تبدیلی کی نوید بن جاتی ہے، لیکن اس کے لہجے کی حیرت اگلے مصرعے، جس میں ہوا سرسرانے لگی ہے، کا اعادہ ہے، ہوا کے مروجہ علامتی مفاہیم کو مشتبہ بناتی ہے اور ہوا کے کردار کے بارے میں نئی سوچ کا مطالبہ کرتی ہے، اس اشتباہ کو اگلے مصرعے؛

ہوا کس لئے سرسرانے لگی ہے؟

میں ہوا کی سرسراہٹ کے مقصد پر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے، اور فضا پر مسلط گہرے گھنے اور تباہ کن سکوں کی ناگزیریت سے تقویت ملتی ہے، یوں ہوا ایک نئے علامتی امکان کو گلے لگاتی ہے،

ہوا سرسرانے لگی ہے

اور یہ امکان اگلے مصرعے میں اسکی اپنی حیرت کے ایک سوالیہ نشان میں تبدیل کرنے سے مستحکم ہوتا ہے:

ہوا کس لئے سرسرانے لگی ہے؟

یعنی وہ نظم کی فضا کے حوالے سے ہوا کے سرسرانے کے مقصد کی تفہیم میں دشواری محسوس کررہا ہے، ابھی یہ سوال متکلم کے ذہن میں گونج ہی رہا ہے کہ کہیں دور......غول بیاباں کی، دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگتی ہے، اور ایک طرح سے اس سوال کا جواب بن جاتی ہے:

کہیں دور......غول بیاباں کی، دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

فضا کے ''المناک، گہرے اور گھنے سکوں'' میں کہیں سے غول بیاباں کی چیخ تنہائی کے ماحول کو آسیبی، خوفناک اور پُر اسرار بناتی ہے، اس طرح سے ''ہوا کی سرسراہٹ'' جو متکلم کے لئے حیرت اور تجسس کا باعث بنی ہوئی تھی، غول بیابانی کی دہشت خیز و دلدوز (دل کو مسلتی ہوئی) اور پراسرار چیخ کا پیش خیمہ بن جاتی ہے، متکلم یہ تسلیم کرنے کے لئے پہلے ہی ذہنی طور پر تیار نہیں تھا کہ ہوا طبعی یا فطری اقتضا یا تبدیلی کا اشاریہ ہے، کیونکہ وہ ہوا کے چلنے سے مسرور نہیں بلکہ متعجب اور متجسس ہوا تھا، اس کے اندر استفسار کا جواب غول بیابانی کی چیخ فراہم کرتی ہے، متکلم بلا

تامل اندھیری رات میں شنیدہ چیخ کو غول بیابانی کی چیخ قرار دیتا ہے، گویا جو چیخ سنائی دی، وہ غیر انسانی ہے، وہ کسی اور ذی روح یعنی چرند پرند یا حیوان کی بھی نہیں، جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فضا مکمل طور پر مافوق فطری ہے، اور ساتھ ہی ایسی کوئی غیبی قوت چھائی ہوئی ہے، جو غول بیابانی کو بھی مجروح کرتی ہے،

لیکن یہ ''دل کو مسلنے والی چیخ'' ہے جو متکلم کے جذبۂ ہمدردی کو انگیز کرتی ہے، ''غول بیابانی کی دلدوز چیخ'' کا کیا جواز ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ متکلم کی ذکی الحسی غول بیابانی کی چیخ کو اس کے لئے ''دل کو مسلنے والی'' بناتی ہے، اسکی ذکی الحسی کا یہ عالم ہے کہ مافوق فطری کردار، یہاں تک کہ غول بیابانی بھی، جو مسافروں کو راستے سے بھٹکا دیتا ہے، اور تباہی سے ہمکنار کرتا ہے، کی چیخ (جسکی کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے) اس کے دل کو مسل دیتی ہے، رہا غول بیابانی کی چیخ کے محرک کا سوال، تو اس کا جواب یہی ہے کہ خود غول بیابانی بھی کسی تشدد پسند اور خونخوار آسیبی قوت کی زد میں ہے،

دل کو ملنے والی یہ چیخ اگلے دو ادھورے مصرعوں میں:

کہیں دور غول بیاباں......

کہیں دور......

متکلم کو اس قدر دہشت زدہ (Horror Stricken) کرتی ہے کہ اس کی سانس میں اٹکاؤ، اور جملوں میں ادھورا پن آجاتا ہے،

لیکن اس لمحے اس کے اندر سے دہشت کو دور کرنے والی آواز آتی ہے،

کہیں دور کیا ہے؟

یہ آواز استفہامیہ ہے، اس کا جواب توقف کے بعد وہ خود دیتی ہے، یا اندر سے اگنے والی کوئی اور آواز جواب دیتی ہے:

سکوں ہے

اور پھر غول بیاباں کی چیخ کا یوں قطعیت کے ساتھ ابطال کرتی ہے:

کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے، سکوں ہے

لیکن کانوں میں آئی ہوئی غول بیاباں کی چیخ کو واہمہ قرار دینے پر رضامند نہیں ہوتا، وہ سوال کرتا ہے:

کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے

اگلے مصرعے میں اس کا سوال جو شدت اور استدلالی قوت حاصل کرتا ہے، وہ (قوت) ناقابل تردید بن جاتی ہے،

کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے، تو پھر کیسے غول بیاباں کی، دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

جواباً تردیدی آواز متکلم کی دلیل کو بے اثر بنانے کے لئے اعتراف کرتی ہے کہ وہاں ''فسردہ سی کچھ ہڈیاں ہیں، فسردہ سی خاکستر بے زبان ہے'' یہ سن کر متکلم کا لہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے اور Paradox کی صورت حال کو خلق کرتا ہے،

فسردہ سی کچھ ہڈیاں ہیں، فسردہ سی خاکستر بے زباں ہے

فسردہ سے کنکر، فسردہ فضا میں سکوں ہے،

ان مصرعوں میں اس کے لہجے کا ٹھہراؤ اور اثباتی پہلو طنز کی کیفیت کو دوچند کرتا ہے، اور

Paradoxal Situation کوتقویت دیتا ہے،

وہ کہتا ہے:

یہاں کوئی غول بیاباں نہیں ہے

اور اس بات کی بھی تردید کرتا ہے کہ گھنی پتیوں میں سرسراہٹ ہے، وہ کہتا ہے:

لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں گھنا اور گہرا سکوں ہے

تیسرے بند میں متکلم کو پھر غول بیاباں کی چیخ سنائی دیتی ہے، یہ چیخ اسے پھر دہشت زدہ کرتی ہے، اور تیسرے بند کے پہلے دو مصرعے ادھورے رہ جاتے ہیں:

کہیں دور......

کہیں دور غول بیاباں...

وہ ساتھ ہی برجستہ استعجاب کا اظہار کرتا ہے:

یہ کیسا فسوں ہے؟

اس کے اندر سے آواز آتی ہے:

سکوں ہے

وہ استفہامیہ انداز سے اس سکوں کی نوعیت کو چیلنج کرتا ہے، اور پوری شدت سے چاہتا ہے کہ یہ سکوں دور ہو جائے، اور

"......ہنگامہ پیدا ہو، ہنگامہ شور مجسم بنے، سامنے آئے

پل میں سکوں دور ہو جائے......لیکن

اس نام نہاد سکوں سے نجات پانے کی آرزو کرتے ہوئے، وہ......قدرے توقف کے

بعد...... ''لیکن'' کی ادائیگی سے انجام کو چھوتے ہوئے تجربے کو ایک نئی جہت سے آشنا کرتا ہے، ''لیکن'' کا غیر متوقع استعمال آرزو پر اچانک روک لگاتا ہے، اور نظم اس مصرعے پر تمام ہو جاتی ہے:

مرے دل کے گہرے سکوں میں ہوا سرسرانے لگی

اس مصرعے سے متکلم کی باطنی سطح پر اُبھرنے والی دو آوازوں جو اسکے واہمے اور یقین کی آوازیں قرار دی جاسکتی ہیں، کی آویزش کو غیر مختتم پا کر شعری کردار دعائیہ لہجے میں کہتا ہے کہ سکوں کی یہ ناقابل برداشت صورت حال بدل جائے اور زندگی، آرزو اور حرکت کا ہنگامہ برپا ہو، مگر اچانک دل کے گہرے سکوں میں ہوا کی سرسراہٹ کو محسوس کر کے نظم پھر اپنے بنیادی تجربے کی جانب مراجعت کرتی ہے، اور اپنی دائروی شکل کی تکمیل کرتی ہے، اور ہوا جو نظم کے سیاق میں دہشت کا رمز بن جاتی ہے، پھر متکلم کے دل کو اندیشوں سے ہمکنار کرتی ہے،

نظم بے حسی، انجماد اور تاریکی کی فضا بندی کا ایک موثر نمونہ ہے، متکلم نظم کی فضا میں اکیلا ہے، اور تنہائی کا کرب جھیل رہا ہے، اس کا دل نامعلوم اندیشوں اور وسوسوں کی آماجگاہ ہے، اور اعصاب شکنی کے عذاب سے دوچار ہے، وہ نفسیاتی دباؤ سے خوف کو تجسیمی صورت میں دیکھتا ہے، اور نتائج کا سامنا کرتا ہے، نظم میں ''ہر اک کرن جیسے ٹھٹکی ہوئی ہے''، ''ہوا کی سرسراہٹ''، ''غول بیاباں کی چیخ''، ''فسردہ سی کچھ ہڈیاں''، ''فسردہ سی خاکستر بے زباں''، ''فسردہ سے کنکر'' وغیرہ تلازمی شدت سے خوف اور سکوں کی اسراری اور دہشت ناک ماحول کی تعمیر کرتے ہیں، نظم ہر لحاظ سے ایک مکمل اور زندہ فن پارہ ہے، یہ متحرک، مربوط اور ڈرامائی صورت حال سے ایک تکمیلی اکائی میں ڈھل گئی ہے، نظم کا کردار ایک ایسے ذکی الحس انسان کی نمائندگی کرتا ہے جو

موجودہ میکانکی معاشرے میں بیگانگی کا شکار ہوکر پارہ پارہ ہورہا ہے، ''المناک گہرا گھنا سکوں'' انسان کی تنہائی، بے حسی اور بیگانگی کے عذاب کا اشاریہ ہے، نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک بھرپور اور امکان خیز شعری تجربے کو متشکل کرتی ہے، اور یہ کام نئے علامتی پیکروں، مصرعوں کی تخلیقی ترتیب اور متکلم کے لہجے کی تبدیلیوں سے پایہ تکمیل کو پہنچا ہے، میرا خیال ہے کہ میراجی کی یہ نظم جدید اردو نظم کی طالع افروزی اور ثروت مندی میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔

ایک خواب اور علی سردار جعفری

خواب اب حسنِ تصور کے افق سے ہیں پرے
دل کے اِک جذبۂ معصوم نے دیکھے تھے جو خواب
اور تعبیروں کے تپتے ہوئے صحراؤں میں
تشنگی آبلہ پا، شعلہ بکف موج سراب
یہ تو ممکن نہیں بچپن کا کوئی دن مل جائے
یا پلٹ جائے کوئی ساعتِ نایاب شباب
پھوٹ نکلے کسی افسردہ تبسم سے کرن
یا دمک اٹھے کسی دست بریدہ میں گلاب
آہ پتھر کی لکیریں ہیں کہ یادوں کے نقوش
کون لکھ سکتا ہے پھر عمر گزشتہ کی کتاب
بیتے لمحات کے سوئے ہوئے طوفانوں میں
تیرتے پھرتے ہیں پھولی ہوئی آنکھوں کے حباب
تابش رنگ شفق، آتش روئے خورشید
مَل کے چہرے پہ سحر آئی ہے خون احباب
جانے کس موڑ پہ کس راہ میں کیا بیتی ہے

کس سے ممکن ہے تمناؤں کے زخموں کا حساب
آستینوں کو پکاریں گے کہاں تک آنسو
اب تو دامن کو پکڑتے ہیں لہو کے گرداب
دیکھتی پھرتی ہے ایک ایک کا منہ خاموشی
جانے کیا بات ہے شرمندہ ہے اندازِ خطاب
دربدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب
سرکشی پھر میں تجھے آج صدا دیتا ہوں
میں ترا شاعرِ آوارہ و بے باک و خراب
پھینک پھر جذبۂ بے تاب کی عالم پہ کمند
ایک خواب اور بھی اے ہمتِ دشوار پسند

سردار جعفری کی موضوعی نظموں میں چند ایسی نظمیں بھی ہیں، جن میں موضوعیت اُن کے جذبہ واحساس کی شدت سے پگھل کر تخلیقی سیّال میں ڈھل چکی ہے، اور منفرد ہیت میں متشکل ہوگئی ہیں، اِن میں ''ایک خواب اور'' خاصی نمایاں ہے، یہ نظم تجربے کے گداز کا تاثر اُبھارتی ہے، جو قاری کے دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، نظم نظریاتی جھکاؤ کی حد بندیوں سے ماورا ہوکر تجربے کی آزادہ روی کی مثال قائم کرتی ہے، نظم کے لفظ و پیکر سے شاعری کے تخلیقی ذہن کی شعاعیں پھوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں، نظم یوں شروع ہوتی ہے:

خواب اَب حسن تصور کے افق سے ہیں پرے
دل کے اک جذبۂ موہوم نے دیکھے تھے جو خواب

شروع کے ان دو مصرعوں میں لفظ ''خواب'' کو دوبارہ برتا گیا ہے، اور اس کا شعری جواز یہ ہے کہ چونکہ پہلے مصرعے میں ''خواب'' کا استعمال عمومی نوعیت کے معنی کی نمائندگی کرتا ہے، اِس لئے اسکی تخصیص کو قائم کرنے کے لئے دوسرے مصرعے میں اس کا اعادہ ہوا ہے، خواب کے حسن تصور سے پرے ہونے کے الفاظ اِن خوابوں کی متکلم کی دست رس سے باہر ہونے کا نکتہ اُبھرتا ہے، اور ساتھ ہی خواب اور حسن تصور کی تجریدیت کے ساتھ افق کے استعاراتی اور بصری پیکر سے شیٔیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے، دوسرے مصرعے میں ''جذبۂ موہوم'' کے ساتھ ''اک'' کا لفظ ''مخصوص'' کے معنوں میں آیا ہے، اور اسکی تلازمی کیفیت برقرار ہے، یہ ایک خاص ''جذبۂ موہوم'' ہے، جو جذبۂ عشق بھی ہوسکتا ہے، جذبۂ انقلاب بھی، جذبۂ وطنیت بھی، جذبۂ طلب بھی یا جذبۂ تکمیلیت بھی، یہ خواب اب ''حسن تصور کے افق'' سے پرے ہیں، یعنی اِن خوابوں پر شعری کردار کی تخیلی گرفت بھی نہیں رہی ہے، اِن خوابوں کو تعبیر آشنا کرنے کے لئے شعری کردار نے دشت وسراب کی خاک بھی چھانی ہے، مگر بے سود، اس کا اندازہ تیسرے اور چوتھے مصرعے سے ہوتا ہے:

اور تعبیروں کے تپتے ہوئے صحراؤں میں
تشنگی آبلہ پا، شعلہ بکف موج سراب

وہ ''تعبیروں کے تپتے ہوئے صحراؤں'' میں تشنگی لے کر پھرا ہے، اور مجسم تشنگی بن چکا ہے، اور دور نظر آتا ہوا موج موج پانی اس کے لئے ''موج سراب'' ثابت ہوا ہے اور وہ بھی ''شعلہ بکف موج سراب''، سرابوں میں سرگرداں رہنے سے وہ آبلہ پائی کا شکار ہوا ہے، اور یہ حقیقت اس پر واضح ہوتی ہے کہ بچپن کے کسی دن کی یافت ناممکن ہے، کہتا ہے:

یہ تو ممکن نہیں بچپن کا کوئی دن مل جائے
یا پلٹ جائے کوئی ساعتِ نایاب شباب
پھوٹ نکلے کسی افسردہ تبسم سے کرن
یا دمک اٹھے کسی دست بریدہ میں گلاب

ان چار مصرعوں میں وہ عہد ماضی کی یادوں میں سے ہر گم شدہ یاد کی بازیابی کو ناممکن گردانتا ہے اور یہ احساس نایافت متحرک حسیاتی پیکروں میں سمٹ آیا ہے، ''ساعت نایاب شباب''، ''افسردہ تبسم سے کرن''، اور ''دست بریدہ'' میں ''گلاب'' کی متضاد تراکیب ناممکنات میں امکان کی تلاش کی رائیگانی کے احساس کو پیکر در پیکر اُبھرتی ہیں، تاہم اس کے نزدیک ''شکستہ یادوں کے نقوش''، پتھر کی لکیریں ہیں جو اس کے ذہن سے محو نہیں ہو پاتیں،

آہ پتھر کی لکیریں ہیں کہ یادوں کے نقوش

لیکن اس کے لئے عمر گزشتہ کی کتاب پھر سے لکھنا ناممکنات میں سے ہے،

کون لکھ سکتا ہے پھر عمر گزشتہ کی کتاب

کیونکہ

بیتے لمحات کے سوئے ہوئے طوفانوں میں
تیرتے پھرتے ہیں پھولی ہوئی آنکھوں کے حباب
تابش رنگ شفق، آتش روئے خورشید
مَل کے چہرے پہ سحر آئی ہے خون احباب
جانے کس موڑ پہ کس راہ میں کیا بیتی ہے
کس سے ممکن ہے تمناؤں کے زخموں کا حساب

ان اشعار میں تازہ کار استعاروں کا ہجوم ہے، ''بیتے لمحات کے سوئے ہوئے طوفانوں میں''، ''آنکھوں کے حباب''، ''تابش رنگ شفق''، ''آتش روئے خورشید''، ''خون احباب'' اور ''تمناؤں کے زخموں'' جیسے استعارے اپنی برجستگی، کثرت اور تابانی سے نظم کو تنوع، نغمگی اور روشنی سے ہمکنار کرتے ہیں، اور ساتھ ہی شعری کردار کے شعور کی بحرانی حالت کا احساس دلاتے ہیں، ''پھوٹی ہوئی آنکھوں کے حباب'' اسکی مثال ہے،

اب یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

آستینوں کو پکاریں گے کہاں تک آنسو
اب تو دامن کو پکڑے ہیں لہو کے گرداب

یہ شعر خوابوں کی شکست کے نتیجے میں شعری کردار کی شخصیت کو ''لہو کے گرداب'' میں

تبدیل کرتا ہے، آنکھوں میں آنسو ہیں، مگر اُنہیں پونچھنے کے لئے آستین نہیں، آنسوؤں کا آستینوں کے لئے پکارنا اسکی دل گداختگی کی انوکھی تجسیم ہے، اسی طرح ''دامن کو پکڑتے ہیں لہو کے گرداب'' خارجی حقیقت کی سفاکی اور خونریزی کی علامتی تجسیم ہے ''خون احباب'' کی ترکیب بھی اسی حقیقت کی غمازی کرتی ہے، اور پھر اس شعر میں

دیکھتی پھرتی ہے ایک ایک کا منہ خاموشی
جانے کیا بات ہے شرمندہ ہے انداز خطاب

لمحۂ حاضر میں ہر ایک چہرے کی ''خاموشی'' اور ''انداز خطاب'' کی شرمندگی سے ظاہر ہوتا ہے کہ لوگوں اور خطیبوں نے چپ سادھ لی ہے، اور ترسلیت کے سارے امکانات کالعدم ہو چکے ہیں، لوگ غیر معمولی افتاد کی وجہ سے خاموش ہیں اور خطیب اپنے ''انداز خطاب'' کی بے ثمری سے شرمندہ ہیں، اسی طرح اگلے شعر میں ''سوال'' دربدر ٹھوکریں کھاتے پھرتے ہیں، اور جواب مجرموں کی طرح سوالوں کا سامنا کرنے سے قاصر ہیں،

دربدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہیں جواب

اور نظم کے آخری دو شعر یہ ہیں:

سرکشی پھر میں تجھے آج صدا دیتا ہوں
میں ترا شاعر آوارہ و بے باک و خراب
پھینک پھر جذبۂ بے تاب کی عالم پہ کمند
ایک خواب اور بھی اے ہمتِ دشوار پسند

ان اشعار سے نظم ایک نئی جہت سے آشنا ہو جاتی ہے، متکلم پھر غیر متوقع طور پر ''سرکشی کو پھر صدا دیتا ہے، لفظ ''پھر'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ سرکشی کو پہلے بھی پکارتا رہا ہے اور سرکشی کے فیضان سے خواب بھی دیکھتا رہا ہے، اور ''جذبۂ بے تاب'' سے تسخیر دو عالم کی سعی بھی کرتا رہا ہے، سرکشی کی تجسیم سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ابھی تک قوی ہے، اور ابھی تک اسکے وجود کا حصہ ہے، اور اسکی شخصیت پر حاوی ہونے کی قوت رکھتی ہے، خوابوں کی شکست اور یادوں کی المناکی کے شدید احساس کے باوجود متکلم جذبۂ سرکشی کی بدولت سپر انداز ہونے پر رضامند نہیں، وہ اپنی ''ہمت دشوار پسند'' کو مخاطب کر کے ایک اور خواب دیکھنے کی التجا کرتا ہے، یہی ہمت اسکی سرکشی ہے، متکلم اس حقیقت کے باوجود کہ خارجی حالات کی سنگینی سے اس کے خواب چکنا چور ہوئے ہیں، خواب بینی کے عمل سے باز نہیں آنا چاہتا، وہ شکشت خوردگی کے عالم میں بھی کم سے کم ایک خواب اور کے تجربے سے گزرنا چاہتا ہے، اور اس غرض کے لئے اپنی شخصیت میں باقی ماندہ سرکشی اور ہمت کو خطاب کرتا ہے،

نظم کے آخری دو اشعار میں ایک Paradoxical صورت حال بھی پنہاں ہے، نظم میں خوابوں کی مکمل شکست و ریخت کے پس منظر میں، جو ''پھوٹی ہوئی آنکھوں کے حباب'' جیسے

استعاروں سے عبارت ہے، آخری مصرعے میں ''ایک خواب اور بھی اے ہمت دشوار پسند'' عقیدے یا نظریے کے باز استحکام کے بجائے اسکی رد کو ظاہر کرتا ہے، یہ ایک ایسے شعری کردار کی خواہش موہوم ہے، جو حالات کے دباؤ سے ٹوٹ پھوٹ گیا ہے، اور جسکی ''ہمت دشوار پسند'' برائے نام رہ گئی ہے، ''ہمت دشوار پسند'' کا طنزیہ انداز تجربے کی شدت میں اضافہ کرتا ہے، شعر کے الفاظ کی ترتیب اور خاصکر ''اور بھی'' کے الفاظ متکلم کی ایک ایسی آرزو کے غماز ہیں جو اپنی تکمیلیت کے بارے میں کسی خوش فہمی کی شکار نہیں، یہ ایک ایسے شخص کی آرزوئے ناتمام ہے، جو زخموں سے کوئی دم کا مہمان ہے، تاہم اسکی آرزوئے خواب ایک ایسی لگن کا پتہ دیتی ہے، جو سچے عقیدے یا ایقان کی زائیدہ ہے، یہی وجہ ہے کہ متکلم آخری پل تک پے در پے شکستوں کے باوجود اپنے نظریاتی ایقان سے دست بردار ہونے پر آمادہ نہیں، عقیدے یا نظریے کی ایسی تخلیقی تشکیل شعری اظہار پر پورے طور پر منطبق ہوتی ہے،

متکلم اپنے آپ کو سرکشی کی ''شاعر آوارہ و بے باک وخراب'' جتلاتا ہے، اور پوری نظم کے سیاق میں متکلم شاعر کی تمثیل بن جاتا ہے، جو اپنے ہی وجود کو سرکشی اور ہمت میں مجسم پا کر، اِن سے مخاطب ہوتا ہے، اس طرح سے نظم میں تخاطب کا پہلو نکلتا ہے، اور ڈرامائیت کی نمود ہوتی ہے، سرکشی کی تجسیم نظم کے تخیلی وجود کا بھی اثبات کرتی ہے، نظم میں پیکروں کی کثرت تجربے کے خود مرتکزی جھکاؤ میں حارج نہیں ہوتی، چنانچہ بیانیہ کا پھیلاؤ اور تکراریت کا بوجھل احساس پیکروں کی رنگارنگی سے زایل ہو جاتا ہے، پھر بھی ''تپتے ہوئے صحراؤں'' کے ساتھ لفظ و پیکر کے بے ضرورت برتاؤ کی مثالیں ہیں، لفظ و پیکر کے اس اجماع کے باوجود نظم اپنے شعری تجربے کی وحدت کا تحفظ کرتی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح نسوانی جسم بھاری ملبوس کے باوجود اپنے

ہونے کا اثبات کرتا ہے،

نظم میں نئی ترکیبیں سردار جعفری کی اختراعی قوت کا ثبوت فراہم کرتی ہیں، ''شعلہ بکف''، ''ساعت نایاب شباب'' افسردہ تبسم''، ''آنکھوں کے حباب''، ''خون احباب'' اور ''لہو کے گرداب'' اسکی مثالیں ہیں، نظم مثالیت پسندی (Idealism) کی پامالی کے المیے کو اُبھارتی ہے، اسکی خوبی یہ ہے کہ یہ جمالیاتی مسرت آفرینی سے کنارہ نہیں کرتی، جو حسی پیکروں کی فراوانی سے ممکن الوقوع ہو جاتی ہے، مذید تجریدی تصورات کی تجسیم، حسن قافیہ اور بحر کے زیر و بم سے بھی نظم کی جمالیات میں اضافہ ہوتا ہے،

نظم شاعر کی شخصیت کے نظریاتی پہلو کی یک طرفہ یا ارادی پیکر تراشی نہیں کرتی، بلکہ پوری شخصیت کے خواب اور شکست خواب کے المیے پر محیط ہے، جو اسکو انقلابی نعرے کے یک رخے پن سے بچا کر تجربے کی کثیر المعنویت سے آشنا کرتی ہے۔

ہیولیٰ ......مجید امجد

برگ و بر پر، بام و در پر برف برف
کوئی نگری، کوئی نگری، برف...... برف
زرد سورج سیم گوں میدان، روپہلی سیڑھیاں
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے، چتر چتر
سیڑھیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ
منتظر نظروں کی دنیا عکس عکس

کتنے رنگوں سے جو زیب دامن احساس تھے
بھر گئے تھے سیڑھیوں تک راستے
جانے کس کے واسطے
ساز جاگے، پھول برسے، اک نوا
اک صدا جیسے سلگتی چاہتوں کے دیس سے آتی صدا
اک صدا جیسے زمانوں کے اندھیروں میں صدا دیتی وفاؤں کی صدا
اک صدا، جیسے مرے دل کی صدا......
لے تھمی اور نغمہ گر کا پیکر بے جاں گرا

سیڑھیوں سے آسماں کی ٹوٹتی محراب تک
بکھرے پھولوں کی چٹختی پنکھڑیوں پر تیز قدموں کی دھیمی چھنک
میرے دل کی دھڑکنوں کو روندنے والی کسک

رات بجھتی شمع نیندوں کا غبار
برف کی زنجیر میں جکڑے ہوئے جھونکوں کی بزم
میں کہاں تھا...... کچھ بتا...... اے دل کی لو پر ناچتی ناگفتہ نظم

نظم ''ہیولیٰ'' مجید امجد کی پیچیدہ تخلیقی حسیّت کی پیداوار ہے، یہ ماحول، کردار، تخاطب اور متغیر وقوعات کے ترکیبی عمل سے ایک متحرک، بسیار شیوہ اور وحدت پزیر تجربے کا احاطہ کرتی ہے، نظم کے کردار کا مکمل تعارف نظم کے آخری بند میں جو تین مصرعوں پر مشتمل ہے، سے ہوتا ہے:

رات، بجھتی شمع، نیندوں کا غبار
برف کی زنجیر میں جکڑے ہوئے جھونکوں کی بزم
میں کہاں تھا کچھ بتا اے دل کی لو پر ناچتی ناگفتہ نظم

شعری کردار ایک تخلیقی فنکار ہے، ایک شاعر وہ اپنے کمرے میں رات گئے جب شمع بجھنے لگتی ہے، اور نیندوں کا غبار پھیل جاتا ہے اور ہوا کے جھونکے برف کی زنجیر میں جکڑ جاتے ہیں، اور ساتھ ہی برف کے گالے بزم آرائی کا تاثر بھی ابھارتے ہیں، تنہا ہے، اس کا دل سوز

تخلیق سے جل رہا ہے، اور ''دل کی لَو'' پر نا گفتہ نظم ناچ رہی ہے، یعنی غیر تکمیل یافتہ نظم داخلی طور پر سوز دروں کی آنچ کو محسوس کر رہی ہے، اور معرض وجود میں آنے کے لئے مچل رہی ہے، تخلیق کار گردو پیش کے برفیلے ماحول کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو کر تخیلی طور پر ایک نادیدہ نگری (کوئی نگری) میں وارد ہوتا ہے، برف آلود ماحول کی حقیقت کی گرفت کے باوجود، اجنبی نگری کا تخیلی ادراک نظم کے دو شروع کے مصرعوں سے ہوتا ہے،

برگ و بر پر بام و در پر برف برف
کوئی نگری کوئی نگری برف...... برف

ان مصرعوں میں لفظوں کی ترتیب اور اوقاف پر غور کرنے کی ضرورت ہے، پہلے مصرعے ''برگ و بر'' اور ''بام و در'' پر ''برف برف'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ جنگلوں اور قریوں (برگ و بر) اور شہروں (بام و در)، ہر جگہ برف گری ہے، اور یہ منظر اتنا فسوں خیز ہے کہ ناظر یعنی متکلم برفیلے ماحول کے تلازمی سحر سے متاثر ہو کر چشم تخیل سے ایک نادیدہ نگری کے مشاہدہ کی ترغیب پاتا ہے، لیکن وہ اسکی شناخت نہیں کر پاتا، اس کا ثبوت دوسرے مصرعے میں ''کوئی نگری'' کی تکرار میں موجود ہے، وہ ذہنی کاوش کے باوجود اسکی شناخت نہیں کر پاتا اور اس مخمصے میں اسے پھر گردو پیش کی حقیقت کا احساس ہوتا ہے، اور ''برف'' اور پھر قدرے توقف کے بعد پھر ''برف'' کا بیان اسکی توثیق کرتا ہے، لیکن تخیل کی فسون ساز کارگزاری اتنی موثر اور کارگر ہے کہ وہ پھر اجنبی نگری میں پہنچ جاتا ہے، اور اسکی تصویر کشی اگلے چار مصرعوں میں کرتا ہے:

زرد سورج سیم گوں میدان، روپہلی سیڑھیاں
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے، چتر چتر
سیڑھیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ
منتظر نظروں کی دنیا عکس عکس

اسے ''زرد سورج'' اور ''سیم گوں میدان'' نظر آتا ہے، ظاہر ہے یہ برف باری میں دن کا سماں ہے، اور پھر انسلاکاتی طور پر ''روپہلی سیڑھیوں'' کو متقابل دیکھتا ہے، روپہلی سیڑھیاں، غالباً برف کی سفیدی کا مشاہدہ کرنے کے نتیجے میں روپہلی نظر آتی ہیں، یا سنگ مرمر کی بنی ہوئی ہیں، اور یہ سیڑھیاں ایک عالیشان محل جو قدیم داستانوں یا خوابوں کا محل ہو سکتا ہے، کا اشاریہ ہیں، متکلم کی رسائی سیڑھیوں تک ہی محدود ہو جاتی ہے، وہ دیکھتا ہے کہ سیڑھیوں کی ''موج اندر موج'' ڈھلوانوں پر چہرے'' ہیں، جو چتر کاری کے نمونے ہیں، یا جیسا کہ چتر چتر'' سے ظاہر ہوتا ہے، دیواروں پر قسم قسم کی تصویریں ہیں، جو محل کے پرکھوں کے چہرے ہیں اور پھر سیڑھیوں پر لگے محراب دار آئینوں کی ''اوٹ اوٹ'' اس دنیا کے عکس اور صرف عکس نظر آرہے ہیں...... یہ منتظر نظروں کی دنیا ہے، چنانچہ آئینے، عکس، روشنی اور تصویریں خوابوں کی صورت گری پر دلالت کرتی ہیں،

پہلے بند میں الفاظ کی تخلیقی ترتیب اور معنی خیز اوقاف سے ایک مثالی، تجسس خیز اور نرالی دنیا اُبھرتی ہے، جو محرابی آئینوں کے عکسوں میں ڈھل جاتی ہے، شعری کردار ایک کے بعد ایک منظر کا سامنا کرتا ہے، اور حیرتوں میں ڈوب جاتا ہے، حیرتوں کی شدت اور تواتر سے اس کے

لئے اپنے فقروں میں فعل کو حذف کرنا پڑتا ہے، وہ الگ الگ لفظوں یا ترکیبوں کے امکانی تلازمات کو ہی بروئے کار لاتا ہے،

اگلے بند میں البتہ وہ فعل کا استعمال کرتا ہے، اور اسکی زمانی حالتوں کا بیان کرتا ہے، اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ محل کی سیڑھیوں پر حیرت بکنار مناظر کو دیکھنے کے بعد توقف کرتا ہے، اور اس حیرت ناک صورت حال کی تفہیم کے لئے گرد و پیش کی جانب نظریں دوڑاتا ہے:

کتنے رنگوں سے جو زیب دامن احساس تھے
بھر گئے تھے سیڑھیوں تک راستے

وہ دیکھتا ہے کہ سیڑھیوں تک سارے راستے اُن رنگوں سے بھر گئے تھے، جو ''زیب دامن احساس'' تھے، اِس طرح سے احساس کو مجسم کیا گیا ہے، اور ''دامن احساس'' کی ترکیب سے احساس کے پیرہن پوش ہونے کا پتہ چلتا ہے، اور جو رنگ اس کے پیرہن کے دامن کے ہیں، وہ راستوں کی زینت بن گئے ہیں، یعنی راستے رنگا رنگ ملبوسات، جو حسّاس تماشائیوں کے ہیں، جن میں خواتین بھی ہیں، نزاکت احساس سے رنگیں ہو گئے ہیں، اس سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ راستوں پر تماشائیوں کے ہجوم ہیں، تاہم وہ یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ یہ اہتمام پزیرائی کس کے لئے ہے، وہ بہ آواز بلند سوچتا ہے:

جانے کس کے واسطے؟

یعنی وہ سراپا سوال ہے کہ جانے یہ اہتمام کس کے لئے ہے، اتنے میں پورے ماحول میں تحرک پیدا ہوتا ہے، یعنی ساز جاگ اٹھتے ہیں اور پھول برس جاتے ہیں:

ساز جاگے، پھول برسے، اک نوا

وہ شخص آتا ہے، جس کا انتظار تھا، متکلم ابھی اُسے دیکھ بھی نہ پایا کہ ''اک نوا'' سنائی دیتی ہے،

اک صدا جیسے سلگتی چاہتوں کے دیس سے آئی صدا

اک صدا جیسے زمانوں کے اندھیروں میں صدا دیتی وفاؤں کی صدا

ان مصرعوں سے یعنی ''سلگتی چاہتوں'' اور ''وفاؤں کی صدا'' سے اس پرسوز نوا جو چاہتوں'' اور'' وفاؤں'' کی نوا ہے کو حِسی پیکروں سے متشکل کیا گیا ہے، اور پھر

اک صدا جیسے مرے دل کی صدا

معاً وہ اس دلسوز صدا کو اپنے دل کی صدا سے مشابہ کرتا ہے، اس طرح سے شعری کردار نظم کی وقوع پزیر صورت حال کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے، اور اپنی جذباتی کیفیت کو آشکار کرتا ہے،

لے تھمی اور نغمہ گر کا پیکر بے جاں گرا

اس مصرعے میں اچانک ''نغمہ'' کی لے تھم جاتی ہے، سب کی نظریں نغمہ گر پر مرکوز ہیں، وہ اپنی لے کی تاثیر سے سب کے لئے مرکز توجہ بن گیا ہے، نغمہ کی لے تھمتے ہی ''نغمہ گر کا پیکر

بے جان'' گر جاتا ہے، اس سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ نغمہ گر کی روح نغمہ میں حلول کر گئی ہے، اور وہ خود پیکر بے جان بن کر گر گیا، اس غیر متوقع المیہ سے فضا کی مکمل تقلیب ہوتی ہے، اور جو شکست و ریخت اور اتھل پتھل کا منظر پیدا ہوتا ہے، وہ یوں ہے:

سیڑھیوں سے آسمان کی ٹوٹتی محراب تک
بکھرے پھولوں کی چٹختی پنکھڑیوں پر تیز قدموں کی دھمک

اِن مصرعوں میں آسماں کی ٹوٹتی محراب سے شکست و ریخت کی صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے، ''چٹختی پنکھڑیوں'' اور تیز قدموں کی دھمک سے انتشار و برہمی کا مزید احساس ہوتا ہے، نشاطیہ ماحول کی اس درہمی کا بظاہر سبب نغمہ گر کی موت ہے، یا اسکی موت کا نتیجہ (aftermath)، اور اسی بند کے آخری دو مصرعے صورت حال کے ایک اور رخ کو بے نقاب کرتے ہیں:

آہٹوں کے اس بھنور میں اک جھجکتی چاپ کی دھیمی چھنک
میرے دل کی دھڑکنوں کو روندنے والی کسک

متکلم کی نظروں سے اب سب کچھ اوجھل ہو جاتا ہے، تاہم اسکی بصری اور سمعی حس متحرک رہتی ہے، وہ آہٹوں کے بھنور کو محسوس بھی کرتا ہے اور دیکھتا بھی ہے، اور اس سے ایک ''جھجکتی چاپ کی دھیمی چھنک'' اُبھرتی ہے، یہ چاپ ایک شرمیلی دوشیزہ کے تصور کو ابھارتی ہے،

جسکے گھنگھرؤں کی ''دھیمی صدا'' اس کی اداسیوں کی غماز ہے، صرف اس کی چاپ کی دھیمی چھنک سنائی دیتی ہے، اور پھر سناٹا چھا جاتا ہے، اغلب ہے کہ وہ دھیمی چھنک بھی آہٹوں کے بھنور بھنور میں ڈوب گئی، اور ساتھ ہی متکلم کا یہ کہنا:

میرے دل کی دھڑکنوں کو روندنے والی کسک

اس کی جذباتی تلاطم خیزی، اور پھر درد کی شدید ٹیس (کسک ،اور وہ بھی دل کی دھڑکنوں کو روندنے والی کسک) اس ان دیکھی حسینہ سے اس کے جذباتی لگاؤ، اور اس کے اس کی نظروں سے اوجھل ہونے کے المیہ کے شدید احساس پر دلالت کرتی ہے، اور یہ درد کی ٹیس ہی ہے جو متکلم کو ایک ہولناک عالم سے واپس حقیقت کی طرف لے آتی ہے، اور وہ اپنے حواس کی بازیابی پر دل کی پر سوز حالت میں زیر تخلیق نظم کے علاوہ اپنے کمرے میں کسی اور کو نہیں پاتا، اور پھر ''نا گفتہ نظم'' سے ملتجیانہ لہجے میں استفسار کرتا ہے کہ وہ خواب کے عالم میں کہاں کھو گیا تھا، اور حقیقت سے انقطاع کر کے خوابوں کی کس دنیا میں پہنچ گیا تھا،

نظم افسانہ در افسانہ ہے، اور نقطہ آغاز سے اختتام تک فسوں خیز ہے، نظم کا خاتمہ نا گفتہ نظم سے مخاطبت پر ہوتا ہے، جو ایک متضاد نوعیت کے پس منظر کا احساس دلاتا ہے، یعنی برف کی یخ بستگی کے مقابلے میں فنکار کے دل کے جلنے (تخلیقی آتش سوزاں) کو محسوس کرتا ہے، دوسری متناقض (Paradoxical) صورت حال یہ ہے کہ تخلیق کار محسوس کرتا ہے کہ ''فکر سخن'' میں منہمک ہونے کے باوصف، وہ نظم کو لسانی صورت نہیں دے پایا ہے، تاہم فکر سخن میں ہی اس پر خواب کی کیفیت طاری ہوتی ہے، اور وہ عالم خواب میں ہی مربوط، تجسس آفریں اور معنی خیز داخلی

تجربوں سے گزرتا ہے، جوایک مکمل نظم کی تشکیل کرتے ہیں،

نظم مبہم ہے، اس کے ابہام کی توثیق اس کا عنوان ہیولیٰ بھی کرتا ہے، نظم کی دوسری اور تیسری قرأت کے بعد ہی اسکے دھندلے خدوخال کی شناخت ممکن ہوجاتی ہے، چنانچہ ایک اجنبی برف پوش نگری میں روپہلی سیڑھیوں پرمحراب دار آئینوں میں منتظر نظروں کی دنیا کے عکس، کسی کی پزیرائی کے لئے شہر بھر میں آرائش، نغمہ گر کی دلدوز صدا، اسکی موت اور پھر شکست دریخت......اور آخر میں ایک حیا تاب عورت (لڑکی) کے گھنگھروؤں کی دھیمی صدا، پھراس صدا کا آہٹوں میں نابود ہونا، اور شعری کردار کے دل کا درد...... یہ سارے واقعات ایک طویل داستان کی بعض دستیاب کڑیاں ہیں جوناموجود کڑیوں کو ابھارنے اور خود سے ملانے کا کام کرتی ہیں، یہاں تک کہ داستاں ربط وارتقا سے ہمکنار ہوتی ہے، اس کام میں الفاظ کے متنوع تلازمات، استعارے، خاموشیاں اور وقفے بھی معاونت کرتے ہیں، یہ نظم ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جوحقیقی زندگی میں یک رنگی، بے حسی اور انجماد کی جکڑبندیوں (جیسا کہ برف کی علامت سے اظہار ہے) سے نجات پاکرایک تخیل زاد مثالی دنیا جو روشنیوں، رنگوں، نغموں اور محبتوں سے آباد ہے، میں وارد ہوتا ہے، مگر یہ خیالی دنیا بھی ناگزیرانتشار وانہدام کی زد میں آتی ہے، اور انجانے نغمہ گر اور حسینہ کی موت کے المیے سے تباہی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے،

متکلم کی شخصیت بسیار شیوہ ہے، وہ تخلیق، جمالیات، عشق، نغمہ کاری، رومانیت، خواب اور درددل کا زندہ مجسمہ (Embodiment) ہے، نظم کی تخیلی فضا، شعری کردار، متغیر تخاطب اور خودکلامی سے متشکل ہوتی ہے، اور پھر یکے بعد دیگرے تحیّرخیز اور المناک واقعات اسے مستحکم کرتے ہیں۔

اوراب سوچتے ہیں ۔ اخترالایمان

دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے
ہفت خواں طے کئے ظلمات سے گزرے، بھٹکے
وسعت دشت تمنا میں سراسیمہ، زبوں، آبلہ پا
رات دن چلتے رہے ایک لگن دل میں لئے
راہ کی گرد چھٹے کب کرب سے مل جائے نجات
عمر کے موڑ یہ آئے تو شش و پنج میں ہیں
اور اب سوچتے ہیں منزل مقصود تھی کیا؟

اخترالایمان کی یہ نظم سات مصرعوں پر مشتمل ہے، اور اُن کی چند ایسی نظموں میں شامل ہے جو لفظوں کی کثرت اور نمائش سے اجتناب کی ایک اچھی مثال ہے، اُن کی کئی نظمیں جن میں ''ایک لڑکا'' اور ''پگڈنڈی'' جیسی معروف نظمیں بھی شامل ہیں، لفظوں کے غیر ضروری اجتماع سے شعری تجربے کی خود مرتکزیت کو زک پہنچاتی ہیں، پیش نظر نظم کی لسانی اعتبار سے امتیازی خصوصیت اس کا اختصار اور کفایت ہے، اور اسی کی بدولت اس کے الفاظ تلازمات کے امکان کو اُبھارتے ہیں، اور تخیلی تجربے کے لمحہ بہ لمحہ شگفتن کے عمل کو ممکن بناتے ہیں، نظم کا پہلا ہی مصرع قاری کو ایک تخیلی تجربے سے متصادم ہونے میں معاونت کرتا ہے، مصرع یہ ہے:

دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے

اس مصرعے میں واحد متکلم اپنے ہم سفروں سے مخاطب ہے، وہ کارواں کا ایک فرد ہے، یا امیر کارواں ہے، مخاطبین کی خاموشی کے سبب یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود کلامی میں مصروف ہے، یہ بھی امکان ہے کہ سفر کی جو سرگزشت وہ سنا رہا ہے، وہ سب کی مشترکہ سرگزشت ہو، مصرعے میں صیغہ ماضی سے گزرے ہوئے واقعات کو تازہ کرنے کا عمل نمایاں ہے، پہلے لفظ "دور" پر قدرے زور ڈالنے سے منزل مقصود کی حد درجہ دوری کا احساس اُبھرتا ہے، "منزل مقصود" ایک عامتہ الورد ترکیب ہے، اور شعر اور نثر دونوں میں بکثرت استعمال ہوتی ہے، تاہم نظم کے سیاق میں اسکی عمومیت تخصیص میں بدل جاتی ہے، کیونکہ اہل سفر منزلِ مقصود کے حصول کے لئے جس لگن اور جہد پیہم سے کام لیتے ہیں وہ اسکی نوعیت اور خصوصیت کا تعین کرتی ہے،

اس مصرعے میں لفظوں کے اہتمام سے گرم سفر کارواں کی جانب قاری کا دھیان جاتا ہے، جو اس احساس کے باوجود کہ اسکی منزل بہت دور ہے، محو سفر رہتا ہے، اور پوری لگن اور جذبے سے کام لیتا ہے،

اگلے دو مصرعوں میں اختیار کردہ سفر کی کچھ جزیات وتفصیلات فراہم ہوتی ہیں اور بعض ایسے مراحل کا ذکر ہوتا ہے، جو تجریدیت کے بجائے شئیت سے ایک تو سفر کو قابل یقیں بناتے ہیں اور دوسرے سفر کی اذیتوں اور صعوبتوں کے احساس کو گہرا کرتے ہیں، اور ساتھ ہی سفر اور جذبۂ سفر کے غیر معمولی ہونے کی آگہی بخشتے ہیں،

ہفت خواں طے کئے ظلمات سے گذرے بھٹکے
وسعت دشت تمنا میں سراسیمہ زبوں آبلہ پا

'ہفت خواں'، تلمیح ہے، یہ رستم کے اُن سات خوانوں کی طرف اشارہ کرتی ہے، جو اُس نے دئے تھے، اور جو اصطلاحاً سات مراحل کے معنوں میں مستعمل ہوتی ہے، ظاہر ہے کہ نظم میں طویل سفر کی مناسبت سے ہفت خواں طے کرنا سات دشوار گزار مراحل کی جانب اشارہ کناں ہے، اور سفر کو ایک داستانوی رنگ میں رنگ دیتا ہے، اور پھر ''ظلمات سے گزرے''، ''بھٹکے'' اور پھر ایک دشت میں پہنچے، جو دشت تمنا ہے اور بے حد وسیع و عریض ہے، سے اسکی داستانوی مہم پسندی میں اضافہ ہوتا ہے، اور ''سراسیمہ''، ''زبوں'' اور ''آبلہ پا'' سے اہل سفر کی حالت زار اور ابتلا کا بخوبی احساس ہوتا ہے، لہٰذا احوال سفر سناتے ہوئے شعری کردار، جو شریک کارواں ہے، خارج سے داخل کی جانب رجوع کرتا ہے،

رات دن چلتے رہے ایک لگن دل میں لئے

راہ کی گرد چھٹے کب، کرب سے مل جائے نجات

شعری کردار اپنے واردات سفر کو Recaptulate کرتے ہوئے کہہ رہا ہے کہ وہ رات دن دل میں ایک لگن لئے چلتے رہے، اور پھر وہ ایک ایسی راہ پر آگئے جو گرد آلود ہے، یہ آزمائش کا ایک اور مرحلہ ہے اور وہ داخلی کرب سے نجات پانے کی آرزو کرتے ہیں، اُن کا کرب منزل یابی کے جذبۂ بے پایاں اور سفر کی کٹھنائیوں کی آویزش کا پیدا کردہ ہے، یہ جانتے ہوئے بھی جیسا کہ اگلے مصرعے سے (جو دہرایا گیا ہے) ظاہر ہوتا ہے کہ منزل دور ہے، جیسے آغاز سفر کے وقت دور تھی، وہ پھر بھی اپنا گوہر مقصود پانے کی تمنا سے مجبور ہو کر چلتے رہے، اور مسلسل چلتے

رہے، اور نظم کے آخری دو مصرعے تجربے کو نقطۂ عروج کی جانب لیتے ہوئے اِسے نئے العباد سے آشنا کرتے ہیں،

عمر کے موڑ پہ آئے تو شش و پنچ میں ہیں

''عمر کے موڑ'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ اہل کارواں طوالت سفر کی بنا پر عہد شباب کو پیچھے چھوڑ آئے ہیں اور اب وہ بوڑھاپے کی منزل میں داخل ہو گئے ہیں، یعنی سب شش و پنچ میں پڑ گئے ہیں، ''شش و پنچ'' اسلئے کہ وہ سفر کو جاری رکھیں کہ نہ رکھیں، اور آخری مصرع

اور اب سوچتے ہیں منزل مقصود تھی کیا

عہد جوانی راستے کی دشواریوں کی نذر ہو گیا اور اب زوال عمر کے موڑ پر آ کر سفر کو جاری رکھنے یا نہ رکھنے کا مسئلہ اُٹھ کھڑا ہوا ہے، اس کا ایک معنوی امکان یہ ہوسکتا ہے کہ اُن کی مایوسی نارسائی اور الجھن کا یہ عالم ہے کہ اُن کے قوائے ذہنیہ مثلاً اُن کی یاداشت بھی اُن کی منزل مقصود کی تعیّن میں اعانت نہیں کر پارہی ہے، دوسرا امکانی پہلو یہ ہے سفر کرتے کرتے وہ منزل یاب ہونے کے بجائے زوال عمر کی سرحد پر، جبکہ موت اور اس کے درمیان کا فاصلہ بہت کم رہ گیا ہے، جیسا کہ دو لفظوں ''اور اب'' سے ظاہر ہوتا ہے، سوچتے ہیں کہ اُنکی منزل مقصود کیا تھی یعنی وہ ایک ایسے مرحلے پر آ گئے ہیں کہ منزل مقصود کی اصلیت اور نوعیت اُن کے لئے کالعدم ہو گئی ہے، یوں نظم زندگی کی مثالیت پسندی، مقصد آفرینی اور جہد پیہم کی قطعی لایعنیت کی متشددانہ آگہی کی تمثیل بن جاتی ہے، موت کے قریب آ کر یہ صرف انسان کی حرکت وعمل کی لاحاصلی کا تجربہ ہی نہیں، بلکہ آگہی کی وہ اگلی منزل ہے، جہاں زندگی کی مقصدیت اور عدم مقصدیت میں کوئی امتیاز باقی نہیں

رہتا، اس کا یہ پہلو بھی قابل اعتنا ہے کہ ساری عمر جدو جہد میں بسر کرنے کے بعد اخیر میں اپنے مقصد کی اصلیت کے بارے میں سوچتے ہیں اور یوں اپنی کوتاہ اندیشی، نادانی اور بوالعجبی کا مظاہرہ کرتے ہیں،

نظم کے آخری مصرعے میں اختر الایمان کی مکاشفانہ آگہی بجلی کے ایک کوندے کی طرح لپکتی ہے، یہ اُن کے گہرے لسانی شعور اور فنکارانہ نظم وتہذیب سے ممکن ہوا ہے، نظم بظاہر سادہ اور Unassuming ہے، مگر بہ باطن یہ علامتی خاصیت رکھتی ہے، یہ رائیگانیت کے حاوی تصور پر محیط ہے، یہ رائیگانیت سماجی بھی ہوسکتی ہے، سیاسی بھی ہوسکتی ہے، اور مابعدالطبیعاتی بھی، یہ زندگی کی رائیگانیت کا تجربہ بھی ہے، جو شعری تجربے میں منتقل ہو جاتا ہے، نظم وضاحتی اجزاء سے پاک ہے، اور پیکروں کی بنت کی حامل ہے، تاہم ''منزل مقصود ہفت خواں''، ''ظلمات''، ''وسعت دشت تنہا''، ''سراسیمہ'' اور ''آبلہ پا'' جیسی روایتی تراکیب والفاظ کا استعمال شاعر کے روایتی اور سکہ بند زبان سے چمٹے رہنے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے، اور اس سے قاری شعری تجربے کے عمیق گوشوں کی جانب توجہ کرنے کی ترغیب سے محروم رہتا ہے، اور نظم ایک حد تک اپنے کلی تاثر کو آزادانہ طور پر پہنچنے میں روک محسوس کرتی ہے، مگر شاعر نے تجربے کی سچائی اور قوت کو بہر حال انگیز کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے، اور یہ ''چلتے رہے''، ''بھٹکے''، ''زبوں''، ''لگن''، ''گرد''، ''عمر''، ''موڑ'' اور ''شش وپنج'' جیسے سادہ اور تازہ الفاظ سے ممکن ہوا ہے، ان الفاظ سے روایتی الفاظ کی کہنگی کا احساس بہت حد تک زائل ہو گیا ہے، اور مجموعی طور پر نظم کا لسانی نظام اختصار ''پیکریت''، نظم اور نغمگی سے کارگر ہو گیا ہے۔

بہار: منیب الرحمٰن

بہار آئی

سکوت بردوشِ زندگی آنسوؤں کی چلمن سے مسکرائی

تم ایک اندازِ بے نیازی سے سر اٹھا کر

جھٹک دو شب رنگ گیسوؤں کو

ہنسی سے بے تاب ہو کے تم ناگہاں کسی پیڑ کی گھنیری

مہکتی چھاؤں میں لیٹ جاؤ

اور آفتابِ سحر کی نوخیز نرم کرنوں کو فرطِ عشرت سے

اپنی آغوش میں جکڑ لو

نہ جانے کن کن حسین خوابوں سے اپنی بے برگ و بار راتوں

کو میں نے آراستہ کیا تھا

وہ آئی پر ہم فسردہ خاطر تھے، کچھ نہ بولے

وہ آئی اور پھر ہمارے پہلو کو گدگدانے لگی مگر ہم

فسردہ خاطر تھے، کچھ نہ بولے

ہمیں تو اپنا ہی غم بہت تھا

بھلا کسی اور کی خوشی کیوں ہماری خاطر میں بار پاتی

مجھے نہ دیکھو

تمہاری آنکھیں

بہار بردوش، گل بداماں

مگر میں کیسے یقین کرلوں کہ یہ فریبِ نظر نہیں ہے

بہار فانی

تمہاری آنکھوں کا سحر فانی

خزاں کے لمحات جاوداں ہیں

نظم کے ابتدائی مصرعے جو دو لفظوں پر مشتمل ہے، یعنی ''بہار آئی'' میں متکلم انتظار بسیار کے بعد آخر کار بہار کی آمد کی توثیق کرتا ہے، دوسرے مصرعے:

سکوت بردوش زندگی آنسوؤں کی چلمن سے مسکرائی

میں بہار کے آنے پر زندگی، جو ''سکوت بردوش'' تھی اور ''آنسوؤں'' کی چلمن میں چھپی تھی)، کے مسکرانے کا ذکر ہے، اسکے بعد دوسرا بند سامنے آتا ہے، اس میں متکلم اپنی معشوقہ سے یوں مخاطب ہوتا ہے (مگر اسکے انداز تخاطب میں طنز کی زیریں لہر موجود ہے، جو ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کو ظاہر کرتی ہے)

تم ایک انداز بے نیازی سے سر اٹھا کر

جھٹک دو شبرنگ گیسوؤں کو
ہنسی سے بے تاب ہو کر تم ناگہاں کسی پیڑ کی گھنیری
مہکتی چھاؤں میں لیٹ جاؤ
اور آفتاب سحر کی نو خیز نرم کرنوں کو فرطِ عشرت سے
اپنی آغوش میں جکڑ لو

متکلم معشوقہ سے بہار کے آنے کی تقریب پر جذبۂ شادمانی کا بے محابا اظہار کرنے کی تلقین کرتا ہے، لیکن اس کی تلقین میں نہ صرف اپنی ذات اور ذاتی ردِ عمل کی مکمل نفی ہوتی ہے، جو واضح طور پر لاتعلقی، خستگی اور طنز کی کیفیات پر محیط ہے، بلکہ جس دیوانگی اور شدت سے وہ معشوقہ کو اپنی مسرتوں کے اظہار کی دعوت دیتا ہے وہ اس کے متضاد رویّے کو ظاہر کرتا ہے، چنانچہ ''جھٹک دو شبرنگ گیسوؤں کو''، ''ہنسی سے بے تاب ہو کے'' اور ''فرطِ عشرت سے اپنی آغوش میں جکڑ لو'' اسکے لہجے کے شدید طنزیہ انداز کا غماز ہے، یعنی متکلم بہار کے ورود پر خود کوئی خوشی محسوس کرنے کے موقف میں نہیں ہے، لیکن جب وہ اپنی معشوقہ کو آمدِ بہار کے موقع پر مائل بہ نشاط محسوس کرتا ہے تو وہ اسے مسرتوں کا کھل کر، بلکہ بڑھ چڑھ کر اظہار کرنے کی صلاح دیتا ہے، اس کا یہ متضاد رویّہ اسکی سائیکی کے ساتھ ساتھ محبوبہ کے ساتھ اسکے رشتے کی پیچیدگی کو بھی ظاہر کرتا ہے، تیسرا بند دو مصرعوں پر مشتمل ہے:

نہ جانے کن کن حسین خوابوں سے اپنی بے برگ و بار راتوں
کو میں نے آراستہ کیا تھا

اس بند میں متکلم اپنی محبوبہ سے اس کے تلقینی خطابؔ کے جواب میں سوائے خاموشی کے اور کوئی ردعمل نہ پا کر اپنی ذات کی جانب مراجعت کرتا ہے اور خود کلامی کی صورت میں اپنی روودادِ غم سناتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اسکی ''راتیں بے برگ و بار'' تھیں مگر اس نے ''نہ جانے کن کن حسین خوابوں سے'' ان راتوں کو آراستہ کیا تھا،

اگلے بند میں:

وہ آئی پر ہم فسردہ خاطر تھے، کچھ نہ بولے

وہ آئی اور پھر ہمارے پہلو کو گدگدانے لگی، مگر ہم فسردہ خاطر تھے کچھ نہ بولے

ہمیں تو اپنا ہی غم بہت تھا

بھلا کسی اور کی خوشی کیوں ہماری خاطر میں بار پاتی

پھر بہار کی آمد کا ذکر ہے، اس کے آنے پر متکلم (ہم) خاموش رہا کیوں کہ وہ فسردہ خاطر تھا، اگلے مصرعے میں ''وہ آئی'' کی تکرار ہے جس سے بہار کے آنے کی مزید واقعاتی اہمیت کی توثیق ہوتی ہے، ''بہار'' آئی اور اس کے ''پہلو کو گدگدانے لگی'' تاکہ وہ ہنسے مگر وہ پھر بھی چپ رہا، کیونکہ وہ ''فسردہ خاطر'' تھا یعنی خارج میں تو بہار آئی تھی اور اس کے پہلو تک بھی اس کی نشاطیہ لہریں پہنچ گئی تھیں، مگر داخلی طور پر وہ ٹھٹھرا ہوا تھا اور اس قدر فسردہ دل تھا کہ ایک لفظ بھی زبان سے ادا نہ کر پایا، اور آخر میں متکلم اس فسردگی، خاموشی اور لاتعلقی کا راز ایک حد تک یہ کہہ کر فاش کرتا ہے:

ہمیں تو اپنا ہی غم بہت تھا

بھلا کسی اور کی خوشی کیوں ہماری خاطر میں بار پاتی

متکلم کسی گہرے ذاتی غم کا شکار تھا اور یہ غم اتنا وسیع تھا کہ پورے دل پر محیط تھا، اس لئے بہار کی خوشی (جسے ''کسی اور کی خوشی'' سے موسوم کیا گیا ہے) کے لئے محبوبہ سے مخاطب ہوتا ہے،

مجھے نہ دیکھو!

یعنی ''میری جانب نہ دیکھو'' یا میری حالت ایسی ہے کہ اس کو نہ دیکھو تو بہتر ہے، رہا اس کا معاملہ، تو وہ دیکھ رہا ہے کہ

تمہاری آنکھوں کی مسکراہٹ بہار بردوش گل بداماں

یعنی اس کی (محبوبہ) آنکھوں کی مسکراہٹ ''بہار بردوش'' ہے اور ''گل بداماں'' ہے

لیکن:

مگر میں کیسے یقین کرلوں کہ یہ فریب نظر نہیں ہے

وہ اسکی آنکھوں میں آمد بہار پر مسکراہٹ کی نمود تو دیکھتا ہے اور یہ مسکراہٹ ''بہار بردوش'' اور ''گل بداماں'' بھی نظر آتی ہے، مگر متکلم اسکے ''فریب نظر'' نہ ہونے کا یقین کرنے پر آمادہ نہیں،

آخری دو مصرعے یہ ہیں:

بہار فانی، تمہاری آنکھوں کا سحر فانی

خزاں کے لمحات جاوداں ہیں

ان مصرعوں میں متکلم کا لہجہ یکلخت مفکرانہ ہو جاتا ہے، وہ بہار کی عالم فطرت میں آمد اور پھر اسکی محبوبہ (وہ اسکی رفیقۂ حیات بھی ہوسکتی ہے،) کے بہار سے متاثر ہونے کے امکان کو رد نہیں کرتا مگر اس امکان کے عارضی ہونے کا اعلان ضرور کرتا ہے، بہار اگر ہے بھی تو فانی ہے اور محبوبہ کی آنکھوں میں بہار سامانی ہے تو وہ بھی ''سحرِ فانی'' ہے، یہ دونوں عارضی کیفیات ہیں اور پھر وہ خزاں کے لمحات کے جاوداں ہونے کا پرزور اثبات کرتا ہے، یعنی صرف خزاں کو، جو اجاڑپن ''ویرانی'' بے رنگی اور بانجھ پن کی علامت ہے، دوام حاصل ہے، یوں پوری نظم ایک مربوط تحرک پزیر داخلی تجربے کی نقاب کشائی کرتی ہے، اس میں تخیلی سطح پر شعری کردار، اسکی محبوبہ اور بہار کی نمود ہوتی ہے، اور تینوں کے رویّے باہمی عمل اور ردِعمل کے سلسلوں کو متحرک کرتے ہیں، اور شعری کردار کا تکلم اس کا بدلتا لہجہ اور بقیہ کرداروں کی خاموشیاں ایک دلچسپ ڈرامائیت کی تشکیل کرتی ہیں، اس پورے منظرنامے کی بہار سامانیوں کی عقبی زمین پر خزاں کا تسلط ہے اور متکلم نہ صرف زمین کے اجاڑپن کا ادراک رکھتا ہے بلکہ خود بھی اپنے خوابوں کی بے ثمری کے دکھ کو جھیل رہا ہے، یہ دکھ اس کی متاہلانہ زندگی کا دکھ بھی ہوسکتا ہے، یہ محبوبہ سے اس کے جذباتی رشتے کی ناگزیر شکست کا اشاریہ بھی ہے، یہ دکھ ایک مسلسل دکھ ہے جو زندگی یا فطرت کی عارضی تبدیلی (جو نشاطیہ نوعیت کی ہوسکتی ہے) کو محض فریب نظر قرار دیتا ہے،

شاعر نے نظم کو روزمرّہ کے لفظوں کے ساتھ ساتھ حسیاتی پیکروں اور تلازمی تراکیب کی مدد سے اور لہجے کی تبدیلی سے ایک دلچسپ جمالیاتی تجربے میں منتقل کیا ہے، ''سکوت بردوش''، ''آنسوؤں کی چلمن''، اندازِ بے نیازی''، ''شب رنگ گیسوؤں''، ''گھنیری مہکتی چھاؤں''، ''نرم نوخیز کرنوں''، ''بے برگ وبار راتوں''، اور ''گل بداماں'' جیسی حسیاتی تراکیب

اپنی رنگ برنگی قوس قزح سے نظم کی جمالیاتی فضا کو منور کرتی ہیں، لہجے کی بدلتی کیفیات یعنی بشاشت، طنز، خوابناکی، لاتعلقی، مایوسی، خزاں اور محرومی شعری کردار کو متحرک اور جاندار بناتی ہے۔

تدفین

احمد ندیم قاسمی

چارطرف سناٹے کی دیواریں ہیں
اور مرکز میں اک تازہ قبر کھدی ہے
کوئی جنازہ آنے والا ہے
کچھ اور نہیں تو آج شہادت کا کلمہ سننے کو ملے گا
کانوں کے ایک صدی پرانے قفل کھلیں گے
آج مری قلاش سماعت کو آواز کی دولت ارزانی ہو گی

دیواروں کے سائے میں اک بہت بڑا انبوہ نمایاں ہوتا ہے
جو آہستہ آہستہ قبر کی جانب جاتا ہے
ان لوگوں کے قدموں کی کوئی چاپ نہیں ہے
لب ہلتے ہیں لیکن حرف وصدا بننے سے پہلے مر جاتے ہیں
آنکھوں سے آنسو جاری ہیں
لیکن آنسو تو ویسے بھی
دل دماغ کے سناٹوں کی مثالیں ہوتے ہیں

میت قبر میں اتری ہے

اور حدِ نظر تک لوگ بلکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں

......صرف دکھائی دیتے ہیں

......اور کان دھرو تو سناٹے ہی سناٹے ہیں

جب قبر مکمل ہو جاتی ہے

اک بوڑھا جو وقت نظر آتا ہے، اپنے حلیے سے

ہاتھوں میں اٹھائے کتبہ، قبر پہ جھکتا ہے

جب اٹھتا ہے تو کتبے کا ہر حرف گرجنے لگتا ہے

یہ لوحِ مزار ''آواز'' کی ہے

نظم کے پہلے بند کے تین مصرعے ایک خاموش اور پر اسرار قبرستان کی مکمل تصویر کو ابھارتے ہیں، نظم کا متکلم اس قبرستان میں وارد ہوتا ہے اور اپنی آنکھوں کے سامنے ایک میت کی تدفین کے واقعے کو ہوتا ہوا دیکھتا ہے، وہ خود کون ہے؟ کہاں سے آیا ہے؟ کس طبقے کا نمائندہ ہے؟ قبرستان میں اس کے ورود کا جواز کیا ہے؟ کون دفن کیا جاتا ہے؟ کسی کی تدفین پر اس کا شخصی ردعمل کیا ہے؟ واقعۂ تدفین کا بیان کس سے کر رہا ہے؟ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات نظم کا پہلا بند پڑھ کر ذہن میں سر اُٹھاتے ہیں اور پھر نظم بند بہ بند تدریجاً ان سوالات کے جوابات فراہم کرتی ہے اور پوری نظم ایک ڈرامائی تحرک اور تموّل سے مملو ایک انوکھے اور پہلو دار تجربے کو اپنی گرفت میں لے جاتی ہے، پہلا بند یہ ہے:

چار طرف سناٹے کی دیواریں ہیں
اور مرکز میں اِک تازہ قبر کھدی ہے
کوئی جنازہ آنے والا ہے

نظم کا متکلم شہرِ خموشاں میں ایک نو وارد کے طور پر بظاہر لاتعلقانہ انداز میں نمودار ہوتا ہے، اسے حد درجہ حساس ہونے کی بنا پر اردگرد کے گھیرے میں لینے والے سناٹے کا فوری احساس ہوتا ہے، ''سناٹے کی دیواریں'' ایک نیا حسی استعارہ ہے، جو نہ صرف شہر خموشاں کی گہری خموشی کی جانب اشارہ کناں ہے بلکہ اس شہرِ خموشاں کو حقیقت کی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک پراسرار تخیلی وقوع میں تبدیل کرتا ہے، وہ دیکھتا ہے کہ بیچ میں ''اک تازہ تازہ قبر'' کھدی ہوئی ہے اور ''کوئی جنازہ آنے والا'' ہے، شعری کردار اپنے لاتعلقانہ رویّے کے تحت اس منظر سے لاتعلق ہو کر آگے نہیں بڑھتا بلکہ وہیں کہیں ٹھہر جاتا ہے اور اپنے توقف کے لئے جواز بھی فراہم کرتا ہے،

کچھ اور نہیں تو آج شہادت کا کلمہ سننے کو ملے گا
کانوں کے اک صدی پرانے قفل کھلیں گے
آج مری قلاش سماعت کو آواز کی دولت ارزانی ہو گی

قبرستان میں کسی جنازے کی آمد سے مرحوم کسی ذاتی تعلق کو رد کرتے ہوئے، جیسا کہ ''کچھ اور نہیں'' سے ظاہر ہوتا ہے، وہ کم سے کم اس جنازے کے آنے سے یہ تسلی آمیز توقع کرتا

ہے کہ ''آج شہادت کا کلمہ سننے کو ملے گا'' سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اسے ایک طویل مدت سے دیگر آیات کریمہ تو درکنار، کلمہ شہادت سننے کی سعادت بھی نصیب نہیں ہوئی ہے، اور وہ اس کے لئے ترستا رہا ہے، کلمہ شہادت تک کی نایابی ایک ایسے بے چہرہ میکانکی نظام معاشرت کا پیدہ کردہ مسئلہ ہے جو مذہبی اور روحانی اقدار کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہنے دیتا، اور جو دین حق سے اغماض برتنے کا اور اس سے بھی بڑھکر موت کو پس پشت ڈالنے کا یہ اجتماعی رجحان مادی عیاشیوں میں غرق ہو جانے کا نتیجہ ہے شعری کردار دلی اطمینان محسوس کرتا ہے کہ اسے کانوں پر صدیوں (ایک صدی) سے جو ''قفل'' لگے ہیں وہ کُھل جائیں گے اور اسکی ''قلاش سماعت کو آواز کی دولت ارزانی ہوگی''، ظاہر ہے وہ بنیادی طور پر صدیوں سے اس نوع کی آواز کے لئے ترستا رہا ہے اور اب اس سے گوش آشنا ہونے کا بے حد خواہاں ہے، یعنی بے کراں اور بے نتیجہ سناٹے سے اس کا واسطہ قبرستان میں داخل ہونے سے پہلے بھی رہا ہے، اور وہ مدتوں تک بنجر سناٹوں کا مسافر رہا ہے، اسی لئے وہ ''آواز کی دولت'' کا استعارہ استعمال کرتا ہے، اور پھر اگلا بند:

دیواروں کے سائے میں اک بہت بڑا انبوہ نمایاں ہوتا ہے
جو آہستہ آہستہ قبر کی جانب جاتا ہے
ان لوگوں کے قدموں کی کوئی چاپ نہیں ہے
لب ہلتے ہیں لیکن حرف صدا بننے سے پہلے مر جاتے ہیں
آنکھوں سے آنسو جاری ہیں
لیکن آنسو تو ویسے بھی

دل دماغ کے سناٹوں کی تمثالیں ہوتے ہیں

اس بند میں شعری کردار کی آنکھوں کے سامنے دیواروں کے سائے سے نمایاں ہوتا ہوا ''ایک بہت بڑا انبوہ'' آتا ہے جو آہستہ آہستہ قبر کی جانب جاتا ہے، خاموش قبرستان میں ایک بہت بڑے انبوہ کی آمد نظم کو ڈرامائی تحرک سے آشنا کرتی ہے، ''اک بہت بڑا انبوہ'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ میت کسی غیر معمولی شخص کی ہے، ایک ایسے شخص کی جو مقبولِ عام و خاص ہے، حیرت کا مقام یہ ہے کہ ''ان لوگوں کے قدموں کی کوئی چاپ نہیں ہے'' قبرستان میں اتنے بڑے انبوہ کی آمد اور وہ بھی بے صدا قدموں کے ساتھ، اس انبوہ کی پراسراریت کے ساتھ ساتھ قبرستان کی تخیلی فضا کو استوار کرتا ہے، مزید برآں ان لوگوں کے ''لب ہلتے ہیں'' مگر حرف و صدا سے محروم ان کی آنکھوں سے آنسو جاری ہیں، متکلم ان کے آنسوؤں کو عمومی طور پر دل و دماغ کے سناٹوں کی تمثالیں قرار دیتا ہے، یہ شاعرانہ استعاراتی اور مفکرانہ بیان نہ صرف ماتم گساروں کے دکھ کی شدت اور گہرائی کو ہی ظاہر کرتا ہے بلکہ ماحول کے داستانوی تحیّر دکھ اور اسراریت کو گہرا کرتا ہے اور قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے، اگلا بند یہ ہے:

میت قبر میں اتری ہے

اور حد نظر تک لوگ بلکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں

---صرف دکھائی دیتے ہیں

----اور کان دھرو تو سناٹے ہی سنائی دیتے ہیں

اس بند میں تدفین کا عمل انجام پاتا ہے اور مزید یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ جنازے میں شامل لوگوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے، وہ اب حد نظر تک پھیلا ہوا ہجوم ہے، لوگ بلکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ظاہر ہے مرحوم سے ان کی گہری جذباتی وابستگی رہی ہے، وہ ان کا ہیرو معلوم ہوتا ہے، لیکن تعجب خیز امر یہ ہے کہ ان کے رونے بلکنے کی آواز معدوم ہے۔ لوگوں کا بے آواز بلکنا ایک ایسا بصری پیکر ہے جو حد درجہ اثر انگیز ہے، انتہائی تخیلانہ اور خواب آسا!

جب قبر مکمل ہو جاتی ہے

اک بوڑھا، جو وقت نظر آتا ہے، اپنے حلیے سے

ہاتھوں میں اٹھائے کتبہ قبر پہ جھکتا ہے

جب اٹھتا ہے تو کتبے کا ہر حرف گرجنے لگتا ہے

متکلم برابر پورے واقعے پر نظر رکھے ہوئے ہے اور بیان کرتا ہے کہ قبر کے مکمل ہونے پر ایک بوڑھا 'ہاتھوں میں اٹھائے کتبہ' قبر پہ جھکتا ہے، یہ ''بوڑھا'' متکلم کے خیال میں اور اپنے حلیے سے ''وقت'' دکھائی دیتا ہے، بوڑھے کا ہاتھوں میں کتبہ اٹھائے، قبر پہ جھکنا اور کتبے کے ہر حرف کا گرجنا گورستان کی پوری فضا کی تحیر خیزی اور اسراریت میں اضافہ کرتا ہے،

ماتم گساروں اور شہر خموشاں کی گہری خموشی کے پس منظر میں کتبے کے ہر حرف کا گرجنا چونکا دینے والے Contrast کو پیدا کرتا ہے، اور لوگوں کے بجائے کندہ حرفوں کا گرجنا ایک انوکھی اور استعجاب انگیز اور معنی خیز صورت حال کو پیدا کرتا ہے، یوں نظم کے تجربے کی من حیث

الکل کئی شکلیں ظاہر ہوتی ہیں ،(۱) متکلم کلمۂ شہادت کے سننے کے لئے بالتخصیص اور آواز کو سننے کے لئے بالعموم ترستا ہے (۲) یہ ماتم گساروں کا ایک بہت بڑا انبوہ مرحوم کی ہمہ گیر مقبولیت پر دلالت کرتا ہے ۔مجموعی طور پر تجربے کا بنیادی نکتہ'' آواز'' کی گم گشتگی کا ہے ، آواز خواہ کلمہ شہادت ہی کی آواز کیوں نہ ہو ، معدوم ہو چکی ہے اور متکلم اپنے پرانے تجربے اور قبرستان کے مشاہدے سے خود آواز کی معدومی کا سبب جاننے سے معذور ہے اور پھر کتبہ کے ہر حرف کا گرجنا ظاہر کرتا ہے کہ آواز پر سناٹوں کے پہرے عائد کئے گئے ہیں اور ایک چیز جوان موانعات کو مسترد کرتی ہے وہ کندہ تحریر ہے ۔اس تحریر کے حرفوں کا گرجنا دبے ہوئے جذبہ تکلم کا ایک معروضی غصیلا اظہار ہے اور پھر نظم کا آخری مصرع :

یہ لوحِ مزار'' آواز'' کی ہے

ماقبل بند کے بعد خالی جگہ جو توقف کی غماز ہے ، کے بعد آتا ہے ، اور واقعاتی تسلسل میں ایک الگ کڑی کو متعین کرتا ہے اور متکلم کی گہری حسیت کا امیں معلوم ہوتا ہے ،'' آواز'' کو واوین میں رکھ کر آواز یا بولنے والے کی تخصیص ظاہر ہوتی ہے ، اور'' یہ لوح مزار آواز کی ہے'' سے معلوم ہوتا ہے کہ اس قبر میں دراصل'' آواز'' کی تدفین عمل میں آئی ہے'' آواز'' علامت کے طور پر برتی گئی ہے اور کثیر المعنویت کو راہ دیتی ہے یہ قوم کے کسی ہیرو کی یا دین حق کی شہادت کی یا حق گوئی کی یا آزادی کی یا زندگی کی یا تخلیقیت یا حرف ونوا کی آواز ہو سکتی ہے ،

نظم کا تجربہ ایک داستانوی اور اسراری فضا میں پھلتا اور پھولتا پھلتا ہے ، یہ نظم احمد ندیم قاسمی کی دوسری کئی نظموں سے مختلف ہونے کا احساس دلاتی ہے ، ان کے یہاں بالعموم کوئی خیال

یا واقعہ یا نظریہ شعری پیرائے میں بیان ہوتا ہے، اس کے علی الرغم زیر تجزیہ نظم میں مرکزی خیال اپنی اصلیت اور قطعیت سے انقطاع کر کے ایک ایسے تہہ دار علامتی تجربے میں نمود کرتا ہے، جو سرتاسر تخیل زاد ہے اور ایمائی انداز اختیار کئے ہوئے ہے اور پر اسرار اور جہت آشنا فضا آفرینی سے مربوط ہو جاتا ہے، نظم میں الفاظ پیکروں اور استعاروں کا برتاؤ شاعر کے گہرے شعورِ لسان پر دلالت کرتا ہے۔ سناٹے کی دیواریں اور قلاش سماعت جیسی استعاراتی ترکیبوں کے ساتھ ساتھ شاعر نے تلازمی الفاظ جیسے قبر، جنازہ، انبوہ، میت اور کتبہ سے گورستاں کے پورے ماحول کو اجاگر کیا ہے اور یہ ماحول جتنا حقیقی نظر آتا ہے اس سے زیادہ غیر حقیقی ہے، متکلم قبرستان میں آواز کی تدفین کے عمل کا خاموش تماشائی ہونے کے باوجود اس گہرے دکھ میں شریک ہے، جو لوگوں کا مقدر بن چکا ہے لیکن وہ اپنے داخلی ردعمل کو ذاتی نہیں ہونے دیتا، اس سے بستی میں آواز پر لگے حکم امتناعی یعنی زبان بندی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جو اسٹیبلشمنٹ یا مطلق العنانیت کی حاوی نظم کا پتہ دیتا ہے، قبرستان میں لوگوں کے بے صدا گریہ زاری بھی اسی کی غماز ہے اور کتبے کا گرجنا بھی اسی حقیقت کا اشاریہ ہے۔

نظم میں متکلم کی خود کلامی ڈرامائی عمل کی تدریجی نمود، واقعات کا تسلسل اور تجربے کی وحدت اور ارتقاء اسے تخلیقی استناد عطا کرنے پر قادر ہے، نظم کا راوی ایک داستان گو کی طرح سامنے آتا ہے اور نظم کے تجربے کی ترسیلیت کے بعد بھی اپنی پراسراریت، اجنبیت اور Unpredictibility کو قائم رکھتا ہے۔

ایک آسیبی رات

منیرنیازی

کافی دیر گزرنے پر بھی جب وہ گھر نہیں آئی
اور باہر کے آسماں پر کالا بادل کڑکا
تو میرا دل ایک نرالے اندیشے سے دھڑکا

لالٹین کو ہاتھ میں لے کر جب میں باہر نکلا
دروازے کے پاس ہی اک آسیب نے مجھ کو ٹوکا
آندھی اور طوفان نے آگے بڑھ کر رستہ روکا

تیز ہوا نے رو کے کہا: ''تم کہاں چلے ہو بھائی''
یہ تو ایسی رات ہے جس میں زہر کی موج چھپی ہے
جی کو ڈرانے والی آوازوں کی فوج چھپی ہے

میں نے پاگل پن کی دھن میں مڑ کر بھی نہیں دیکھا
دل نے تو دیکھے ہیں ایسے لاکھوں کٹھن زمانے
وہ کیسے ان بھوتوں کی باتوں کو سچا جانے

جونہی اچانک میری نظر کے سامنے بجلی چمکی
میں نے جیسے خواب میں دیکھا اک خونین نظارہ
جس نے میرے دل میں گہرے درد کا بھالا مارا
خون میں لت پت پڑی ہوئی تھی اک ننگی مہہ پارا
پھر گھائل چیخوں نے مل کر دہشت سی پھیلائی
رات کے عفریتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا
دیکھ نہ سکنے والی شکلوں نے جی کو دہلایا
ہیبت ناک چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
سائیں سائیں کرتی ہوا نے خوف کے محل بنائے

سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا
''لیلاؔ لیلاؔ کہاں ہو تم؟ اب جلدی گھر آجاؤ
لیلاؔ لیلاؔ .... کہاں ہو تم
لیلاؔ لیلاؔ .... کہاں ہو تم
عفریتوں نے میری صدا کو اسی طرح دہرایا

یہ نظم جیسا کہ عنوان یعنی ''ایک آسیبی رات'' سے ظاہر ہوتا ہے اک پراسرار آسیبی رات کی منظر کشی کرتی ہے اور نظم کا متکلم اس آسیبی رات میں وقوع پزیر لرزہ خیز اور دلدوز واقعے کو جو

اس پر گزر چکا ہے، سامع یا سامعین کو Narrate کرتا ہے، نظم کا پہلا ہی مصرع پوری نظم کے اسراری اور تجسس انگیز تجربے کی انکشاف پزیری کے لئے کلید کی حیثیت رکھتا ہے، پہلا مصرع یہ ہے:

کافی دیر گذرنے پر بھی جب وہ گھر نہیں آئی

''کافی دیر گزرنے پر بھی'' سے ظاہر ہوتا کہ متکلم کافی دیر سے اس (جو محبوبہ یا گھر والی ہو سکتی ہے) کے کرب انگیز انتظار میں تھا، وہ گھر آنے والی تھی، مگر کافی دیر گزرنے پر بھی نہ آئی، ظاہر ہے وہ اسکی بیوی ہی ہے، مصرعے میں لفظوں کی نشست سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کسی کام سے گھر سے گئی تھی، اور اب تک اسے لوٹنا چاہئے تھا، مگر اس کے آنے میں دیر ہو رہی تھی ''کافی دیر'' سے عندیہ ملتا ہے کہ متکلم کی تاب انتظار اب جواب دے رہی ہے، اور کافی دیر گزرنے پر بھی اس کا گھر نہ آنا اسکے لئے تشویش و تردد کا باعث بن گیا ہے، ''وہ گھر نہیں آئی'' سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ اسکی گھر والی ہے، اور اس خیال کی نظم کے اگلے بندوں سے بھی توثیق ہوتی ہے جن کا ذکر آگے آئے گا،

پہلے بند کے اگلے دو مصرعے اس تشویش کی تشدید کر رہے ہیں، جو نظم کے پہلے مصرعے میں شعری کردار کے ذہن میں جاگ اٹھتا ہے:

اور باہر کے آسماں پر کالا بادل کڑکا
تو میرا دل ایک نرالے اندیشے سے دھڑکا

ان مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم کی نظریں کھڑکی کے راستے سے باہر کی طرف لگی ہیں ''باہر کے آسماں'' اور'' کالا بادل'' ظاہر کرتا ہے کہ فطرت اس کے تئیں لاتعلقانہ بلکہ مخاصمانہ رویہ رکھتی ہے۔ وہ انتظار و اضطراب کے عالم میں باہر کی طرف دیکھ رہا ہے، اسی حالت میں اچانک آسماں پر کالے بادل کی کڑک سے اسکی سمعی حس گہرے طور پر متاثر ہوتی ہے، اور فوراً اس کا دل ''ایک نرالے اندیشے'' سے دھڑک اٹھتا ہے یہ نرالا اندیشہ کیا ہے؟ ظاہر ہے یہ اسکی رفیقہ حیات کی جان اور عزت و ناموس کی تحفظیت کو معرض خطر میں دیکھکر پیدا ہوتا ہے، ''نرالے اندیشے'' سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا دل معمولاً فطرت کے طوفانی روپ یا اس نوع کے کسی واقعے سے اندیشوں سے بھر جاتا ہے، لیکن اس وقت اس کا دل ایک نرالے اندیشے سے دھڑک اٹھا ہے، یہ اندیشہ اسکے لئے اتنا سخت ہے کہ وہ آگا پیچھا دیکھے بغیر لالٹین کو ہاتھ میں لے کر باہر نکل جاتا ہے، بند یہ ہے:

لالٹین کو ہاتھ میں لے کر جب میں باہر نکلا
دروازے کے پاس ہی اک آسیب نے مجھ کو ٹوکا
آندھی اور طوفان نے آگے بڑھ کر رستہ روکا

لالٹین کو ہاتھ میں لے کر نکلنے سے پتہ چلتا ہے کہ جائے وقوعہ کوئی دورافتادہ قدیم دیہی علاقہ ہے، جہاں ٹارچ کے بجائے لالٹین کا استعمال کیا جاتا ہے، دوسرے مصرعے میں دروازے کے پاس ہی ''اک آسیب'' اسے ٹوکتا ہے، اس سے دو باتوں کا انکشاف ہوتا ہے، اول متکلم

ضعیف الاعتقاد ہے، اپنی رفیقہ حیات کے بارے میں اس کے دل میں کوئی اندیشہ پہلے سے ہی جاگزین تھا، دوم، وہ کسی غیر آباد جگہ پر مقیم ہے، جہاں دروازے کے پاس ہی کسی سائے یا ابن آدم کے بجائے آسیب کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، یہ اسی توہم پرستی کا نتیجہ ہے کہ اگلے مصرعے میں آندھی اور طوفان مجسم ہوکر، اور آگے بڑھ کر اس کا راستہ روکتے ہیں اور فضا کو مزید خوفناک بناتے ہیں۔

تیسرے بند میں تیز ہوا مجسم ہوکر سامنے آتی ہے، اور گویا ہوتی ہے:

تیز ہو نے روکے کہا: ''تم کہاں چلے ہو بھائی''
یہ تو ایسی رات ہے جس میں زہر کی موج چھپی ہے
جی کو ڈرانے والی آوازوں کی فوج چھپی ہے

تیز ہوا اسے روک کر کہتی ہے کہ وہ کہاں جارہا ہے، اس کے لہجے میں بظاہر موانست اور ہمدردی ہے، مگر وہ ''تیز ہوا'' ہے، ایک تخریبی قوت اور ''بھائی'' کے تخاطب سے اس کے لہجے میں چھپے ہوئے طنز کا بھی اندازہ ہوتا ہے، وہ (تیز ہوا) اسے متنبہ کرتی ہے کہ یہ رات دیگر راتوں سے مختلف ہے، اس میں ''زہر کی موج'' اور جی کو ڈرانے والی فوج چھپی ہے۔

اگلا بند:

میں نے پاگل پن کی دھن میں مڑ کر بھی نہیں دیکھا
دل نے تو دیکھے ہیں ایسے لاکھوں کٹھن زمانے

وہ کیسے ان بھوتوں کی باتوں کو سچا جانے

متکلم پاگل پن کی دھن میں مڑ کر بھی نہیں دیکھتا، پاگل پن دھن اس کی الجھی ہوئی ذہنی کیفیت کو آشکار کرتی ہے، اس پر یہ دھن پاگل پن کی طرح سوار ہے کہ وہ اپنی محبوب بیوی کو کسی انجانے خطرے کا ہدف بننے سے قبل کھوج نکالے گا، اسی سے اس گہرے جذباتی رشتے کا بھی پتہ چلتا ہے، جو اُسے بیوی سے ہے، خوفناک رات میں آگے بڑھنے کے پاگل پن کا جواز وہ یہ کہہ کر پیش کرتا ہے کہ اس کے دل نے ایسے ''لاکھوں کٹھن زمانے'' دیکھے ہیں، ''کٹھن زمانے'' سے مراد فطرت کے اس نوع کے طوفانی اور قہر ساماں مظاہر و آثار بھی ہو سکتے ہیں اس لئے وہ ''ان بھوتوں کی باتوں'' پر یقین کرنے سے انکار کرتا ہے، اس مصرعے میں قول محال کی موجودگی سے متکلم کی ذہنی کیفیت کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے، ''ان بھوتوں'' کہہکر وہ اِن کی موجودگی کو تسلیم بھی کرتا ہے اور انہیں حقارت سے ٹھکرا بھی دیتا ہے، یعنی ان کی باتوں کی سچائی کی تردید کرتا ہے،

اگلے بند میں ایک لرزا دینے والا واقعہ رونما ہوتا ہے:

جونہی اچانک میری نظر کے سامنے بجلی چمکی
میں نے جیسے خواب میں دیکھا اک خونین نظارہ
جس نے میرے دل میں گہرے درد کا بھالا مارا
خون میں لت پت پڑی ہوئی تھی اک ننگی مہہ پارا

متکلم اندھیرے میں گامزن ہے، اچانک اس کی نظر کے سامنے بجلی چمکتی ہے، اور وہ ایک ''خونین نظارا'' دیکھتا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے خواب آسا ہے، ایک بے لباس ''مہ پارا'' خون میں لت پت پڑی ہوئی ہے، یہ منظر دیکھ کر وہ پہلے اپنی آنکھوں پر یقین نہیں کرتا، اس لئے کہہ رہا ہے جیسے وہ ''خونین نظارا'' خواب میں دیکھ رہا ہو، تاہم معاً محسوس کرتا ہے کہ جیسے اس کے دل پر ''گہرے درد کا بھالا'' مارا گیا ہو، یہ وقوعہ تین باتوں کی طرف اشارہ کناں ہے، اول یہ واقعہ شعری سیاق میں اس اچانک پن اور واقعاتی اثر خیزی (Effectiveness) کے ساتھ ابھرتا ہے کہ یہ خواب کا زائیدہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت معلوم ہوتا ہے، دوم اس سے متکلم کی شخصیت کی گہری دردمندی آئینہ ہو جاتی ہے، اور سوم ''درد کا بھالا'' کا استعارہ اس جنگلی یا قبائلی ماحول کا تلازمہ ہے جس کا متکلم ایک حصہ ہے، اور جو نظم عقبی فضا کی تشکیل کرتا ہے،

اور اس کا بقیہ حصہ:

پھر گھائل چیخوں نے مل کر دہشت سی پھیلائی
رات کے عفریتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا
دیکھ نہ سکنے والی شکلوں نے جی کو دہلایا
ہیبت ناک چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
سائیں سائیں کرتی ہوا نے خوف کے محل بنائے

اس واقعے کے بعد فطرت خوفناک شکلوں میں ڈھل کر اس کے خوف و دہشت کا

موجب بن جاتی ہے، اس دہشت ناک فضا میں گھائل چیخیں مجسم ہوکر ''دہشت سی'' پھیلاتی ہیں اوراس دہشت زدگی میں ''رات کے عفریتوں کا لشکر'' اسے ڈرانے آتا ہے، وہ یہ لشکر آتے ہوئے دیکھتا ہے اوراس کا خوف وہراس اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ ''دیکھ نہ سکنے والی شکلیں'' بھی اس کے جی کو دہلاتی نظر آتی ہیں، خوف ودہشت اس کے حواس کو معطل کرتی ہے، اوراسے ہیبت ناک چڑیلیں نظر آتی ہیں، جو ہنس ہنس کر تیر چلاتی ہیں، اور پھر سائیں سائیں کرتی ہوا اس کے سامنے ''خوف کے محل'' بناتی ہیں اوراس کا آگے جانا ناممکن ہو جاتا ہے،

اب وہ مکمل طور پر آسیبی رات کے تصرف میں ہے، لیکن اس کے دل میں اُسکی رفیقہ حیات، جسے وہ اگلے مصرعے میں ''لیلیٰ'' سے موسوم کرتا ہے، کے گھر نہ آنے کے قلق اور تردد سے متصادم ہے، یہ ایک عجیب پیچیدہ صورت حال ہے، مافوق فطری قوتوں نے اپنی ہیبت ناک صورتوں سے اور ایک ''مہ پارا'' کے قتل کے واقعے سے اس کے قدموں کو روک لگ گئی ہے، مگر ساتھ ہی وہ اپنی محبوبہ ''لیلیٰ'' کی پراسرار گمشدگی کا عذاب سہہ رہا ہے، اس صورت حال میں

سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا
لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم، اب جلدی گھر آجاؤ

وہ سارے تن کا زور لگا کر اسے ''لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم'' کہہ کر بلاتا ہے، مگراس کے بلاوے میں وہ زور نہیں، جوز ور وہ لگانا چاہتا ہے، اس میں درد، تشویش اور اضطراب کی کیفیت تو ہے، مگر پسپائی، بیچارگی اور خوف کی کیفیت بھی ہے جو ''اب جلدی گھر آجاؤ'' کے تھکے تھکے لہجے سے مترشح ہوتی

ہے، اور نظم کا آخری بند یہ ہے:

لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم
لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم
عفریتوں نے میری صدا کو اسی طرح دہرایا

اس بند میں عفریت اسکی صدا کو ''لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم'' ہو بہو دہراتے ہیں وہ عفریتوں کی آواز بھی ہو سکتی ہے اور خود اسکی آواز کی صدائے بازگشت بھی، مگر وہ اس قدر دہشت زدہ ہے کہ اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ صدا عفریتوں نے ہی دہرائی ہے، اسکی صدا کو عفریتوں سے منسوب کرنے (جس کا جواز آسیبی رات فراہم کرتی ہے)، اور اس کے بار بار دہرانے سے ظاہر ہوتا ہے کہ رات کی آسیبی فضا بدستور قائم ہے، تاہم طوفان اور آندھی کا شور قدرے کم ہو گیا ہے، اتنا کم کہ اسکی اپنی آواز ''لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم'' اور عفریتوں کی صدائے مکرر سنائی دیتی ہے،

نظم شاعر کی غیر معمولی تخلیقی قوت کی مظہر ہے، شاعر کو داخلی تجربے کی پیچیدگی کا سامنا ہے، وہ اسے رات کی اسراری، آسیبی اور طوفانی شکل عطا کرتا ہے اور یہ کارِ مشکل مناسب و موزوں الفاظ، تراکیب کے فطری پن اور تلازماتی پیکروں کے اجتماع سے انجام دیتا ہے، یہاں تک کہ نظم کا ہر مفرد لفظ بھی شاعر کے آسیبی تجربے کو ایک مربوط ''تخیلی فضا'' میں ڈھلنے میں معاونت کرتا ہے، یہ ایک دور افتادہ، غیر آباد علاقے کی فضا ہے، جس میں فطرت کی وحشی اور آسیبی قوتوں کی متشددانہ عملداری کے نتیجے میں انسانی رشتوں کے ممکنہ تلازمات کو بروئے کار لاتا

ہے، نظم میں ماحول کی ہولناکی تدریجی طور پر پیکر در پیکر نمودار ہوتی ہے، نظم میں ہیبت کے دیگر اجزائے ترکیبی مثلاً الفاظ کی عمومیت میں ندرت، مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے، لہجے کے بدلتے رنگوں اور آہنگ کی لرزہ خیزی سے مرکزی تجربے کی تعیّن وشناخت کا عمل مکمل ہوجاتا ہے، اولیں بند میں ''کڑکا'' اور ''دھڑکا'' کے قافیوں کے علاوہ ''نرالے اندیشے'' کی ترکیب فضا کی خوفناکی کو فزوں تر کرتی ہے، زہر کی موج، ''آوازوں کی فوج''، ''درد کا بھالا''، ''گھائل چیخوں''، ''عفریتوں کا لشکر'' سائیں سائیں کرتی ہوا اور ہیبت ناک چڑیلوں جیسے حسی اور استعاراتی پیکر شاعر کی طباعی کا ثبوت ہیں، نظم تجربے کے مطابق اپنی زبان خلق کرتی ہے، یہ غزل کی کلیشے زدہ زبان سے پاک وصاف ہے، اردو نظم نگاروں کی حد بندی یہ رہی ہے کہ اُن کی نظموں میں بالعموم غزلیہ زبان در آتی ہے، جو نظموں کی ترسیلیت کو پامال کرتی ہے، زیرِ مطالعہ نظم غزلیہ زبان کی دراندازی سے محفوظ ہے، شاعر نے جو زبان برتی ہے وہ نظم کے حوالے سے جدت اور اچھوتے پن کا احساس دلاتی ہے اور تخلیقی برتاؤ سے متنوع امکانات کو بروئے کار لاتی ہے، نظم میں متکلم کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی زندگی کے مظاہر وکوائف کی تصویر کاری اُسے ایک پیچیدہ شخصیت بناتی ہے، یہ کام منیر نیازی کی بصیرت اور لسانی شعور سے ممکن ہوا ہے، قاری نظم کے پہلے مصرعے کے ساتھ ہی نظم کے اس آسیبی دیار میں وارد ہوتا ہے اور لمحہ بہ لمحہ دید و دریافت کے عمل سے گزرتا ہے، وہ دہشت خیزی کے باوجود ترغیب سفر پاتا ہے اور نادیدہ فوق فطری وقوعات سے دوچار ہوتا ہے،

نظم تجربے کی کثیر الجہتی کا ایک عمدہ نمونہ ہے اور یہ معنوی امکانات سے معمور ہے، نظم فطرت کی جابر اور اندھی قوتوں اور سادہ لوح اور معصوم انسانوں کی امنگوں کے درمیان کشاکش اور رزم آرائی کے تاثر پر منتج ہوتی ہے، یہ انسان کے ذہنی اور جذباتی رشتوں کی گہرائی اور سچائی اور

ان رشتوں کے بکھراؤ کا المیہ بھی ہے، یہ رشتوں کے انتشار کے نتیجے میں اسکی نفسیاتی پیچیدگیوں کا اشاریہ بھی ہے، یہ فطرت کی ہلاکت خیزیوں کا بیان بھی ہے، انسان کی ازلی بیچارگی اور معذوریوں کا مرثیہ بھی اور انسانی مقدر کی داستاں طرازی بھی ہے۔

ایک کالی نظم

باقر مہدی

میرے زخمی قلم سے ٹپکتا لہو
کیا......ایک لمحہ بھی منور کرے گا
لاکھ......میں صبر کو اپنی بے تابیوں کا سہارا بناؤں
مگر تسکین کی صورت نہ راہ مفر ہے
اک خلش مری رگ رگ میں چبھتی
مجھے ڈھونڈتی پھر رہی ہے
اور جرأت مرا نام لے کر بلاتی ہے
"کوئی ہے......کوئی ہے
ایسا سرکش جو انقلابی صداقت کو زندہ کرے
زندہ کرے
مرے دل پہ دستک دے رہی ہے
اور میں سر جھکائے
اپنے مقتل کی جانب رواں ہوں

باقر مہدی نے اپنی بعض نظموں کو "کالی نظم" کے عنوان سے موسوم کیا ہے، زیر مطالعہ نظم

کا عنوان بھی ''ایک کالی نظم'' ہے، نظم کا عنوان نظم کے وجود یا اس کے کسی حصے سے کوئی ظاہر یا مخفی رشتہ نہیں رکھتا، اس لئے زیر تجزیہ نظم یا نظموں کی ایک سیریز کو کالی نظموں سے موسوم کرنے کو ان نظموں کی الگ سے شناخت کروانے کی ایک ارادی سعی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، تاہم چونکہ اس نظم یا/اس قبیل کی نظموں کا بنیادی تجربہ حزنیہ/انقلابی ہے، اس لئے ان نظموں کو کالی نظموں سے موسوم کرنا تیسری دنیا کے ستم رسیدہ اور پس ماندہ اقوام کی المناک صورت کی جانب توجہ منعطف کرنا مقصود ہو سکتا ہے، بہر حال عنوان سے قطع نظر زیر مطالعہ نظم ایک اچھا اور خود کفیل فن پارہ ہے، اس میں مرکزی تجربہ جو ایک قلمکار کی نفسیاتی اور روحانی زندگی کی اتھل پتھل سے متعلق ہے، تخیلی فضا میں نمود کرتا ہے اور اپنے بال و پر پھیلاتا ہے، اور ایک سے زیادہ جہات پر حاوی ہو جاتا ہے،

نظم کے پہلے دو مصرعے یہ ہیں:

میرے زخمی قلم سے ٹپکتا لہو

کیا...... ایک لمحہ بھی منور کرے گا

ان مصرعوں میں متکلم ایک قلمکار کے روپ میں ابھرتا ہے، وہ ایک ایسا قلمکار ہے جس کا قلم زخمی ہے اور اس سے لہو ٹپک رہا ہے، یہ ایک غیر معمولی واقعہ ہے، قلم زخمی ہے، یعنی قلم مسلسل حکایاتِ خونچکاں لکھتے لکھتے زخمی ہو گیا ہے اور مزید لکھنے سے معذور ہے، قلم سے شاعر کو اتنی وابستگی ہے کہ اسے لہو ٹپکتا ہوا نظر آتا ہے، وہ سوال کرتا ہے کہ کیا ''ٹپکتا لہو'' ایک لمحہ بھی منور کر سکتا ہے؟ قطرہ قطرہ ٹپکتے ہوئے لہو سے گزرتے لمحات کی خونیں مناسبت ظاہر ہے، شعری کردار اتنے گہرے اندھیرے میں گھرا ہے کہ اسے یقین نہیں کہ قلم کا ٹپکتا لہو ایک لمحہ بھی منور کر سکے گا، پس قلم

کی خون فشانی رائیگانیت پر منتج ہوتی ہے،

اگلے دو مصرعے:

لاکھ...... میں صبر کو اپنی بے تابیوں کا سہارا بناؤں

مگر تسکین کی صورت نہ راہ مفر ہے

متکلم ان دو مصرعوں میں بیان کرتا ہے کہ وہ بے تابیوں کا پیکر بن گیا ہے اور وہ ''لاکھ صبر کو اپنی بے تابیوں کا سہارا'' بنائے یعنی صبر کو کام میں لا کر بے تابیوں کو قابو میں کرنے کی سعی کرے مگر ''تسکین کی صورت پیدا ہونا ممکن نہیں، دوسرے مصرعے میں ''نہ راہ مفر'' سے مراد ہے کہ وہ جس المناک صورت سے متصادم ہے اس سے مفر بھی ممکن نہیں، اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جس صورت حال سے وہ متصادم ہے وہ کتنی سنگین اور ناگزیر ہے، اب اگلے دو مصرعوں پر توجہ کیجئے۔

اک خلش مری رگ رگ میں چبھتی

مجھے ڈھونڈتی پھر رہی ہے

ان مصرعوں میں خلش کی تجسیم کی گئی ہے ''خلش'' اسکی ''رگ رگ میں چبھتی'' ہے اور اسے ''ڈھونڈتی پھرتی رہی'' ہے، یعنی اسکے جسم کو اپنا ہدف بنا کر inner most وجود کو ڈھونڈتی پھر رہی ہے، یہ گویا اپنے گم شدہ وجود کی یافت کا مسئلہ ہے جو اسکی بے چینیوں کا باعث بن گیا ہے، اگلے مصرعوں میں ''جرأت'' کی تجسیم کی گئی ہے،

اور جرأت مرا نام لے کر بلاتی ہے
کوئی ہے......کوئی ہے
ایسا سرکش جو انقلابی صداقت کو زندہ کرے
زندہ کرے

''جرأت'' اس کا نام لے کر پوچھتی ہے کہ کوئی ایسا شخص ہے یعنی ایسا ''سرکش'' جو انقلابی صداقت (جو مر چکی ہے) کو ''زندہ کرے'' جرأت شعری کردار کا نام لے کر (نام ظاہر نہیں کیا گیا ہے) اس کی ''انقلابی صداقت'' سے اسکی وابستگی کو ظاہر کرتی ہے اور اسکی آواز شہر کے شور کو چیرتی ہوئی گونجتی ہے، لفظ ''گونجتی'' کو ایک وقفے کے بعد دوسرے مصرعے میں دہرایا گیا ہے، مطلب یہ کہ یہ صدا گونجتی رہ جاتی ہے، اور پوری فضا کو مرتعش کرتی ہے، ''خلش اور جرأت'' جیسے تجریدی تصورات کی تجسیم سے شعری کردار کی ذہنی الجھن کی شدت نمایاں ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی نظم کو ڈرامائی صورت سے ہمکنار کرتی ہے،

اور پھر نظم کے آخری تین مصرعے یہ ہیں:

مرے دل پہ دستک دے رہی ہے
اور میں سر جھکائے
اپنے مقتل کی جانب رواں ہوں

''گونجتی صدا'' اس بند میں متکلم کے دل پر دستک میں تبدیل ہوتی ہے، یعنی اس کے دل کو برابر کچو کے لگا رہی ہے اور اس کا ردِ عمل یہ ہے کہ وہ سر جھکائے یعنی ندامت، بے بسی اور بے چارگی کی تصویر بنا ہوا ہے، اور ''اپنے مقتل کی جانب رواں'' ہو جاتا ہے، اس طرح سے اس کے قلم کے زخمی ہونے یعنی اسے تخلیقی اظہاریت سے محروم کرنے کے بعد اب اسکے قتل ہونے کی نوبت آتی ہے، ظاہر ہے ''انقلابی صداقت'' کو از سرِ نو زندہ کرنے کی خواہش کی آواز اس کا جرم بن جاتی ہے،

نظم کی سب سے بڑی خوبی لفظوں کا کفایتی استعمال ہے، باقر مہدی نے شعوری کاوش سے کام لے کر کم سے کم لفظوں کو استعمال کر کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو خلق کیا ہے، نتیجتاً نظم موضوعی گرفت سے نجات پا کر تجربے کی آزادی سے ہمکنار ہوگئی ہے،

باقر مہدی کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ خود دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ انقلاب کے داعی ہیں مگر انقلاب کی راہ میں مزاحم قوتوں کو ناقابل تسخیر گردانتے ہیں، وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ آرزوئے انقلاب ایک قلمکار ہی کا Passion ہو سکتا ہے، (اہل شہر کا نہیں، جو اپنے سود و زیاں کے شعور میں گم ہیں) اس لئے جابر و غالب قوتوں کے ہاتھوں ان کا واجب القتل قرار پانا ان کا مقدر ہے، یہ نظم نعرۂ انقلاب نہیں بلکہ انقلابی صداقت کی باز آفرینی ہے۔

دھوپ

وزیر آغا

کہا میں نے......آ
اپنے برفاب گھر کے مقفل کواڑوں کو اب کھول اور سمندر کو تک
جو خنک تیرگی کی سیہ باڑ کو پار کر کے
ترے گھر کی دہلیز تک آ گیا ہے

یہ اُجلی تمازت کا سیل رواں
میرے خستہ بدن سے تھکاوٹ کی میلی تہوں کو اُتارے
میرے بند کانوں میں بھونروں کی بانی کا امرت گرائے
مجھے اپنے پھیلے ہوئے زرد دامن میں بھر لے
میں سونے لگوں تو مجھے گدگدائے
میں جاگوں تو میرے پپوٹوں پر کرنوں کی خوابوں کی برکھا انڈیلے
یہ اُجلی تمازت کی سیل رواں اب
مجھے پار کر کے تیرے در پہ دستک اگر دے رہا ہے
تو اپنے مقفل کواڑوں کو تو کھول...... باہر نکل
ہات اپنے ہلا کر اسے اپنی جانب بلا

اپنے خستہ بدن پر سے تو اپنی میت کا پتھر ہٹا
گھاس کو اذن دے وہ حسین سبز قالین اپنے بچھائے
درختوں پر گجرے نظر آئیں، طائر چہکنے لگیں
برف پگھلے
غصیلی، سرافراز، بے رحم، ٹھنڈی ہوا اپنے گھر کو سدھارے
دکھی فرش سے ماورا عرش تک
دھوپ کا اک ہمکتا سمندر رہے موجزن
جس میں تو اور میں
سرخ بجروں کی صورت نہ ڈوبیں نہ ابھریں
فقط دھوپ کو اپنے چہروں پہ مل کر کہیں
ہم امر ہو گئے ہیں

''دھوپ'' تمام و کمال ایک علامتی نظم ہے، جو تخیلی وقوعات اور اُن کے تحرک اور تغیر پزیری، کرداروں کے عمل، مخاطبت اور خموشیوں کے بدلتے رنگوں سے ایک مکمل ڈرامائی صورت حال کو خلق کرتی ہے، اور متعدد معنوی امکانات پر محیط ہو جاتی ہے، نظم کے اولیں مصرعے ''کہا میں نے......آ'' سے متکلم کی ابتدائی نمود ہوتی ہے، متکلم جو کسی واحد حاضر سے مخاطب ہے، کے انداز تخاطب ''کہا میں نے''،میں ''کہا'' اور ''میں نے'' پر قدرے زور ڈال کر، اور پھر ''آ'' کی ترغیب آمیز لہجے میں ادائیگی سے اس ڈرامائی عمل کی شروعات ہوتی ہے، اور نظم کی تخئیلیت کی اساس کی

فراہمی ممکن ہو جاتی ہے، ''کہا میں نے'' کے انداز قرأت سے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم میں صورت پذیر وقوعہ کی بنا پر کسی کے سامنے آنے اور اسکی بیگانگی کے موجب اس سے مخاطب ہونے کا امکان تقریباً ناپید تھا، مگر یہ کار مشکل نظم کے ''میں'' نے انجام دیا، ''آ'' کے صیغے سے متکلم کے مخاطب سے رشتے کی بے تکلفی اور قرب ظاہر ہوتی ہے، جو کسی وجہ سے کھٹائی میں پڑی ہے، ''کہا میں نے آ''...... کے پہلے تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری کردار نظم کے واقعے کو بیان (relate) کر رہا ہے، اس کا روئے سخن محبوبہ (نظم کے سیاق میں وہ محبوبہ ہی کا روپ دھارتی ہے) کی طرف ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود کلامی سے کام لے رہا ہے، اور اس بات کے امکان کو بھی رد نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کسی اور کو اپنی سرگزشت سنا رہا ہے، بہرحال، پہلے بند کے بقیہ تین مصرعے یہ ہیں:

اپنے برفاب گھر کے مقفل کواڑوں کو اب کھول اور اس سمندر کو تک
جو خنک تیرگی کی سیہ باڑ کو پار کر کے
ترے گھر کی دہلیز تک آ گیا ہے،

ان مصرعوں سے مخاطب کے بارے میں یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ برفاب گھر میں مقید ہے، اور اس کے ''برفاب گھر'' سے باہر ''خنک'' ''تیرگی کی سیہ باڑ'' ہے، مخاطب نے ''گھر کے کواڑوں'' کو مقفل کر کے روشنی اور روشنی کو خیرباد کہہ کر قطعی مایوسی کے عالم میں ساری دنیا سے منہ موڑ لیا ہے، اور ''برفاف'' گھر میں ٹھٹھرنے کا تہیہ کر لیا ہے، ''اپنے برفاب گھر'' والے مصرعے میں ''اب'' کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم مخاطب کو جس سے اُس کا ایک نامعلوم جذباتی

رشتہ ہے، پہلے بھی برفاب گھر سے نکلنے کی ترغیب دیتا رہا ہے، مگر وہ بے نتیجہ ثابت ہوئی ہے، اور اب وہ اسے پورے وثوق اور اشتیاق سے یہ بشارت دے رہا ہے کہ ایک مخصوص سمندر (اس سمندر) خنک تیرگی کی سیہ باڑ کو پار کر کے اس کے گھر کی دہلیز تک آ گیا ہے، ''اس سمندر'' سے سمندر کے تخیلی وجود کی توثیق ہوتی ہے، اس سمندر کا اس کے گھر کی دہلیز تک آنا فوق فطری واقعہ ہے، جو نظم کی تخیلی فضا سے مطابقت رکھتے ہوئے یقین آفریں ہو جاتا ہے، اور نظم کے تخیلی امکان کو تو مضبوط تر کرتا ہی ہے اسکی علامتی شناخت کو بھی ممکن بناتا ہے، اگلے بند کے پہلے مصرعے میں سمندر کو استعاراً ''اجلی تمازت کا سیل رواں'' کہا گیا ہے،

یہ اجلی تمازت کا سیل رواں

ظاہر ہے ''خشک تیرگی'' (جمود، سکوت اور موت کی علامت) کے مقابلے میں ''اجلی تمازت کا سیل روان'' تحرک، روشنی، آواز اور حیات کا رمزیہ ہے، اس کے بعد متکلم مخاطب کی جانب سے کسی مثبت یا منفی ردعمل سے آشنا ہونے سے قبل ہی اگلے پانچ مصرعوں میں خود کلامی کے انداز میں اپنی حالت پر توجہ مرکوز کرتا ہے، جو ''ہوا و برف'' کے دباؤ سے خستہ و پامال ہو چکی ہے، اور وہ خود بھی ''اجلی تمازت کے سیل رواں'' سے بے پناہ توقعات وابستہ کرتا ہے،

میرے خستہ بدن سے تھکاوٹ کی میلی تہوں کو اُتارے
میرے بند کانوں میں بھونروں کی بانی کا امرت گرائے
مجھے اپنے پھیلے ہوئے زرد دامن میں بھر لے

میں سونے لگوں تو مجھے گدگدائے

میں جاگوں تو میرے پپوٹوں پر کرنوں کی خوابوں کی برکھا انڈیلے

ان مصرعوں سے متکلم کی ذہنی اور جذباتی کیفیت آشکار ہوتی ہے، یہ ایک حسن شناس، حساس، خواب پرست اور تحفظیت طلب انسان ہے، لیکن جو زندگی کی تمام نعمتوں (کرنوں کی" خوابوں کی برکھا") سے محروم ہے، وہ فطرت کے مشفقانہ اور جمالیاتی روپ کا متلاشی ہے، وہ فطرت سے قلبی رشتے کی تجدید کے لئے ترستا ہے مگر اپنی تشنہ تکمیل آرزوؤں کی تکمیل کی جدوجہد کے نتیجے میں خستہ ہو چکا ہے، یہ خستگی کرب انتظار کی زائدہ بھی ہو سکتی ہے، اس خستگی سے اس کے حواس (مثلاً سمعی حس) بھی متاثر ہو چکے ہیں، اور اس کا بدن "تھکاوٹ کی میلی تہوں" کے نیچے دب چکا ہے، اس تسلسل پزیر خستگی اور یخ بستگی سے وہ تدریجاً انجماد اور موت کی جانب بڑھ رہا ہے، تاہم دھوپ کے سمندر کو اپنی جانب اور اُسکی محبوبہ کے گھر کی جانب آتے دیکھ کر اس کے منجمد حواس میں زندگی کا ارتعاش پیدا ہوتا ہے، اور اُسکی آنکھوں میں بہاروں کے خواب بیدار ہوتے ہیں، اپنے خوابوں کا خیال آتے ہی اسے شدت سے اپنی محبوبہ کا خیال بھی آتا ہے، جو موسم کی سفاکیت کی شکار ہو کر زندگی سے منہ موڑ چکی ہے، اور آنے والی موت کی منتظر ہے، جیسا کہ اس بند کے ایک مصرعے:

اپنے خستہ بدن پر سے تو اپنی میت کا پتھر ہٹا

سے ظاہر ہوتا ہے، وہ موسم کے جبر وقہر سے جیتے جی موت سے ہمکنار ہو رہی ہے، ادھر متکلم اُسے ''اجلی تمازت کے سیل رواں'' کو خوش آمدید کہنے کی تحریک دیتا ہے، یہ زندگی، حسن اور مسرت میں شرکت کی دعوت ہے، وہ اس دعوت کا اعادہ اِن مصرعوں میں کرتا ہے:

یہ اُجلی تمازت کی سیل رواں اب
مجھے پار کر کے تیرے در پہ دستک اگر دے رہا ہے
تو اپنے مقفل کواڑوں کو تو کھول...... باہر نکل
ہات اپنے ہلا کر اسے اپنی جانب بلا

متکلم ایک ہی بند میں ''اجلی تمازت کے سیل رواں'' کے اعادے سے دھوپ کی نعمت غیر مترقبہ کا احساس دلانا چاہتا ہے، اور مخاطب کو اپنے مقفل کواڑوں کو کھولنے کی تلقین کرتا ہے، اسی بند کے اگلے چھ مصرعوں میں متکلم برف کے پگھلنے اور فطرت کے انگڑائی لے کر اپنی حسین صورت میں جلوہ گر ہونے کی شدید خواہش کا اظہار کرتا ہے:

گھاس کو اذن دے وہ حسین سبز قالین اپنے بچھائے
درختوں پر گجرے نظر آئیں، طایر چہکنے لگیں

یہ فطرت کی تجدید حیات کا عمل ہے، جو اس کا منتہائے آرزو ہے اس کے نتیجے میں

"غصیلی'، سرفراز" بے رحم ٹھنڈی ہوا اپنے گھر کو سدھارے" گی، ٹھنڈی ہوا کی یہ لرزہ خیز تجسیم اس کی بلاشرکت غیرے اقتدار مطلق کا اشاریہ ہے، یہ نظم کی تخیلی اور انسلاکاتی فضا کو مزید استوار کرتی ہے، موسم کی قاہری کے ممکنہ علامتی امکانات کے ساتھ ساتھ "اپنے گھر کو سدھارے" سے ہوا کسی حملہ آور قابضانہ قوت کا تلازمہ بھی جگاتی ہے

غصیلی، سرافراز، بے رحم ٹھنڈی ہوا اپنے گھر کو سدھارے
دکھی فرش سے ماوراعرش تک
دھوپ کا اک ہمکتا سمندر ہے موجزن

نظم کے اس مرحلے پر متکلم کی خواہش، خواہش ناتمام بنکر رہ جاتی ہے، ٹھنڈی ہوا ایک قاہر و جابر قوت بن کر اس کی دنیا پر قابض ہو چکی ہے، اور دکھی عرش سے ماوراعرش تک قابض ہے، متکلم کو اس کے گھر سدھارنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، وہ صرف اسکی خواہش کرتا ہے، اور وہ بھی اس وقت جب دھوپ گھر کی دہلیز تک آگئی ہے، ان سطروں میں دھوپ کے سمندر کی آمد کے تعلق سے دو نکات لایق توجہ ہیں، اول یہ کہ یہ سمندر دراصل متکلم کے بجائے محبوبہ ہی کے گھر کی جانب آیا ہے، کیونکہ یہ متکلم کو "پار کر کے" اس کے (محبوبہ) گھر کی جانب گیا ہے، دوم متکلم بہار کی آرائش و زیبائش کو محبوبہ کے "اذن" سے مشروط کر رہا ہے، خلاصۂ کلام یہ ہے کہ دھوپ کا سمندر محبوبہ ہی پر مہربان ہو گیا ہے، اور اس کے مثبت رویے پر ہی متکلم کی منجمد دنیا کی بہار سامانی کا انحصار ہے، نظم کے اختتام پر وہ اس خواہش کا اعادہ کرتا ہے اور یہ نوجوانی کی جذباتی، معصومانہ

اور والہانہ خواہش بن جاتی ہے:

دھوپ کا اک ہمکتا سمندر ہے موجزن
جس میں تو اور میں
سرخ بجروں کی صورت نہ ڈوبیں نہ ابھریں
فقط دھوپ کو اپنے چہروں پہ مل کر کہیں
ہم امر ہو گئے ہے

آخری بند تجربے کو اپنے نقطۂ عروج کی جانب لے جاتا ہے، یعنی رومانی آرزومندی اپنی حدود میں تکمیل یاب ہوتی نظر آتی ہے، مگر نظم غیر متوقع طور پر تجربے کی چند در چند مضمر جہات کی جانب اشارہ کرتی ہے، اوّل متکلم محسوس کرتا ہے کہ اُسے اور اسکی محبوبہ کو جارحانہ حالات کے زیر اثر تباہی کا سامنا ہے، وہ ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے دور ہیں، اور قریب المرگ ہیں، لیکن جبلی اور احتساسی طور پر زندگی کی لطافتوں اور حسن آفرینیوں کے خوابوں سے گہرے طور پر منسوب ہیں، متکلم ان خوابوں کی تعبیر کو لافانیت کے مترادف قرار دیتا ہے، دھوپ اسی خواب آرزو کا علامتی اظہار ہے، اسکے علاوہ یہ (دھوپ) حیات تازہ، حسن، نغمگی، تجدید آرزو اور توانائی کی علامت بھی ہے، یہ حیات جاوید کا کنایہ بھی ہے، اس کے برعکس ہوا اور برف انجماد، خستگی اور موت کا رمز ہے، لفظوں کا یہ علامتی برتاؤ شخصی ہے، جو نظم کے سیاق میں اعتباریت حاصل کرتا ہے،

دوم، نظم کے آخری دو مصرع:

فقط دھوپ کو اپنے چہروں پہ مل کر کہیں
ہم امر ہو گئے ہیں

اظہار کی ایک زیریں طنزیہ لہر کے لئے گنجائش پیدا کرتے ہیں، جس سے پوری صورت حال متناقض (Paradoxal) ہو جاتی ہے، کیونکہ متکلم جس دوام کی خواہش کا اظہار کر رہا ہے، اس کا استرداد خود اس کا پیرائیہ اظہار کر رہا ہے، متکلم مع اپنی محبوبہ کے موت کی زد میں ہے، تاہم وہ ایک لطافت بار زندگیٔ جاوید کی تمنا سے دستبردار نہیں ہوا ہے، بہر حال، اسکی تمنا کی نارسائی کا احساس خود اسکی تمنا کے انداز سے ظاہر ہوتا ہے، وہ فقط دھوپ کو اپنے چہروں پر مل کر کہنا چاہتا ہے کہ وہ امر ہو گئے ہیں، ظاہر ہے فقط دھوپ کو چہروں کے ملنے اور یہ کہنے کے کہ وہ امر ہو گئے ہیں، اسکی خوش گمانی یا طفل تسلی ہی ہو سکتی ہے، اس طرح سے نظم جس رومانی آرزومندی کی سطح پر آ کر رُکی تھی وہاں سے وہ ایک جست لگا کر اوپر اٹھتی ہے، اور جدید حسیت کی پیچیدگی اور لا لا متناہیت سے آشنا ہو جاتی ہے، یہ جدید انسان کے تشدد، تباہی اور موت کے ناگزیر شعور کی علامت بن جاتی ہے،

نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک تحرک آشنا اور ارتقاء پزیر تخیلی تجربے پر محیط ہے، متکلم کا تخاطب، خود کلامی، واقعات کا تدریجی بہاؤ اور اس بہاؤ میں واقع ہونے والے موڑوں سے نظم کے تخیلی وجود کا اثبات ہوتا ہے، نظم کا شعری کردار برف اور ہوا (تباہی کی قوتیں) کے غلبے سے موت سے ہمکنار ہو رہا ہے، اور وہ اپنی محبوبہ کو بھی اسی انجام سے آشنا ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، وہ

جبلی اقتضا کے تحت محبوبہ سے ملنے اور حسّی لذت اندوزی کے لئے موت سے بچنے اور حیات جاوداں حاصل کرنے کی آرزو کرتا ہے، اور دھوپ کے سمندر کی آمد کا خواب دیکھتا ہے، دھوپ کے سمندر کا از خود محبوبہ کے پاس آنے اور اس کے اس سے مجوزہ استفادہ کرنے کے نتیجے میں ان دونوں کے حیات تازہ سے ہمکنار ہونے کی خواہش نظم کے سیاق میں اپنا جواز حاصل کرتی ہے، یہ بھی ممکن الامر ہے کہ شعری کردار خود موت کا ہدف بننے سے پہلے دھوپ کے سمندر کی آمد کی آرزو کرتا ہے جو اس کی خواب آرزو بن جاتی ہے، یاد رہے کہ پہلے بند میں وہ دھوپ کے سمندر کو محبوبہ کے گھر کی دہلیز تک آتے ہوئے دیکھتا ہے اور دوسرے بند میں اس کے دروازے پر دستک دینے کا ذکر کرتا ہے، اور پھر کہتا ہے:

تو اپنے مقفل کواڑوں کو تو کھول...... باہر نکل

اور

ہاتھ اپنے ہلا کر اسے اپنی جانب بلا

دھوپ کے سمندر کی آمد کے بارے میں ان متخالف بیانات سے یہ بات اخذ کی جاسکتی ہے کہ غالباً دھوپ کا سمندر محبوبہ کے گھر کی دہلیز تک آیا ہی نہیں ہے، کیونکہ شعری کردار ہی اسے (محبوبہ) کو سمندر کی آمد کی جانب متوجہ کرتا ہے، اور اسے تحریک دیتا ہے کہ وہ سمندر کو اپنے ہاتھ ہلا کر اپنی جانب بلائے، گویا ابھی دھوپ کا سمندر فی الحقیقت اس کی جانب رواں نہیں، بلکہ یہ محض متکلم کی آرزو کی تشکیل ہے، جو ایک قریب المرگ انسان کی آرزو ہے، اور ترتیب نا آشنا ہے،

تخلیقی اعتبار سے نظم کے تجربے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ''اجلی تمازت کا سیل رواں'' بن کر شاعر کے لاشعور کی تاریک گہرائیوں سے پھوٹا ہے، اور مناسب لفظ و پیکر میں ڈھل گیا ہے،

نظم کی ہیئتی ترکیب، آہنگ، پیکریت اور بحر کی روانی تجربے کی خاصیت سے ہم آہنگ ہے، قاری نظم کے ڈرامائی وقوعات کا مشاہدہ کرتا ہے اور ''برفاب گھر''، ''مقفل کواڑوں''، ''سمندر''، ''سیہ باڑ''، ''دہلیز''، ''سیل رواں''، ''خستہ بدن''، ''خوابوں کی برکھا''، ''سبز قالین''، ''گجرے''، ''طائر''، ''برف اور ہوا'' کے استعارہ کار علامتی پیکروں سے اگنے والے تجربے میں حسیاتی طور پر شریک ہوتا ہے، اور ذہنی طور پر بھی یہ ضرور ہے کہ دو ایک جگہوں پر الفاظ کے امکانات پوری طرح بروئے کار نہیں آسکے، اس لئے کہ یہ مماثل الفاظ و تراکیب ہیں جنکے اجتماع کا کوئی جواز نہیں، مثلاً نظم کے دوسرے بند میں دو مقامات پر متوقع بہار کی جلوہ طرازیوں کی پیکر تراشیاں قدرے طولانی ہوگئی ہیں، پہلی جگہ 'بھنوروں کی بانی'' سے لے کر ''خوابوں کی برکھا انڈیلے'' اور دوسری جگہ ''گھاس کو اذن دے'' سے ''طائر چہکنے لگیں'' تک تقریباً پچاس الفاظ برتے گئے ہیں، بعینہ ہوا کے کردار کے لئے ''غصیلی''، ''سرافراز'' اور ''ٹھنڈی'' کی صفات کی یکجائی پر سوالیہ نشان قائم ہوسکتا ہے، کیا ہوا کو ایک یا دو صفات سے متصف کرنے سے مطلوبہ تاثر خلق نہیں ہوسکتا تھا؟ تاہم ایک دو جگہوں پر الفاظ کا یہ اجتماع تجربے کے فطری بہاؤ کے آگے زائل ہوجاتا ہے، اور تجربے کے بہاؤ میں حارج نہیں ہوتا، جس طرح دریا کی روانی میں ایک آدھ جگہ خس و خاشاک کوئی رکاوٹ پیدا نہیں کرتی،

نظم علامتی ساخت کی بنا پر معنوی لحاظ سے کثیر الجہت ہے، اور شاعر کی تخلیقی بصیرت کا زندہ ثبوت، شعری تجربہ چند بنیادی علامتوں مثلاً برف، ہوا اور دھوپ کی ترکیب پزیری سے ایک عضوی ہیئت میں قابل شناخت ہوگیا ہے، یہ نظم اردو کی بلند پایہ نظموں میں شامل کی جاسکتی ہے۔

میں گوتم نہیں ہوں.................خلیل الرحمٰن اعظمی

میں گوتم نہیں ہوں
مگر میں بھی جب گھر سے نکلا تھا
یہ سوچتا تھا
کہ میں اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا تھا
کسی پیڑ کی چھاؤں میں
میں بھی بیٹھوں گا
اک دن مجھے بھی کوئی گیان ہوگا

مگر جسم کی آگ
جو گھر سے لے چلا تھا
سلگتی رہی
گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ
میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک ......

بس خلا ہی خلا ہے

نظم کا پہلا مصرع یہ ہے:

میں گوتم نہیں ہوں

اور یہی نظم کا عنوان بھی ہے، اس لئے اسکی اہمیت دوچند ہو جاتی ہے، چار الفاظ پر مشتمل یہ سادہ سا مصرع متکلم کے تردیدی لہجے کا مظہر ہے، وہ لوگوں کے اس خیال کی تردید کرتا ہے کہ وہ گوتم ہے، یہ مصرع نظم کی تخیلی فضا کی نمود کرتا ہے، کیونکہ یہ متکلم کے علاوہ فرضی مخاطبین کی موجودگی کو یقینی بناتا ہے، ساتھ ہی متکلم کے انداز تکلم سے نظم کی ڈرامائیت کی بھی نمود ہوتی ہے، متکلم وضع قطع سے گوتم لگ رہا ہے، اس لئے کہ لوگ اس کے گرد جمع ہو کر اسے گوتم (مہاتما بدھ جو راج پاٹ اور بیوی بچوں کو تیاگ کر جنگل میں تپسیا میں کھو گئے) سمجھنے پر مصُر ہیں، وہ اُن کی غلط فہمی کا ازالہ کرنے کے لئے لفظوں پر زور ڈال کر اپنے گوتم ہونے سے انکار کرتا ہے، اور اپنے دعوے کے جواز میں اپنے مخاطبین سے کہتا ہے،

مگر میں بھی جب گھر سے نکلا تھا

یہ سوچتا تھا

کہ میں اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا تھا

کسی پیڑ کی چھاؤں میں

میں بھی بیٹھوں گا

ایک دن مجھے بھی کوئی گیان ہوگا

متکلم ان مصرعوں میں اعتراف کرتا ہے کہ اس میں اور گوتم میں البتہ ایک مماثلت ضرور ہے وہ یہ کہ جب وہ بھی گھر سے نکلا تھا تو یہ سوچ کر نکلا تھا کہ وہ اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا ہے، اور وہ بھی گوتم کی مانند کسی پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھے گا اور ایک دن اسے بھی کوئی گیان ہوگا، گوتم نے گیان کے لئے جو طریقہ کار اپنایا تھا، وہی متکلم نے بھی اختیار کیا، ''کوئی گیان'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گیان کی کسی قطعی شکل کا خواہش مند نہ تھا، یہ گیان اپنی ذات کا بھی ہو سکتا ہے، کائنات کا بھی، خدا کا بھی، حیات و موت کا بھی، جسم و روح کا بھی، علیٰ ہذا القیاس،

اور پھر دوسرے اور آخری بند کے پہلے چھ مصرعوں میں متکلم گوتم کے مقابلے میں اپنے تجربے کے مختلف ہونے کا اظہار کرتا ہے، پہلے ان مصرعوں پر توجہ کیجئے،

مگر جسم کی آگ

جو گھر سے لے چلا تھا

سلگتی رہی

''جسم کی آگ'' حیاتی استعارہ ہے اور جنس کے علاوہ دیگر انسانی جبلتوں مثلاً بھوک، تصرف، قرب حسن اور مادی طلب کے معانی پر محیط ہے، تلمیحی کردار یعنی گوتم جبلتوں کے تقاضوں سے بے نیاز ہو چکا تھا، مگر نظم کا کردار اِن پر قابو نہ پا سکا، یہ آگ جو وہ گھر سے لے کر چلا تھا، جسم میں سلگتی رہی،

گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ

متکلم اپنی سرگزشت سناتے ہوئے کہہ رہا ہے کہ گھر کے باہر تیز ہوا میں جسم کی آگ اور بھی بھڑکتی رہی، اور وہ گیان کی تلاش میں جس پیڑ کے نیچے بیٹھا، وہ جل کر راکھ ہوا، یہاں ہوا خارجی ترغیبات کا رمز بن جاتی ہے، یہ تخیلی وقوعہ ''طلسمی نوعیت کا ہے، اور بصری اور سمعی حواس کی تشفی کرتا ہے، مذید یہ نظم کی ڈرامائی صورت کو موثر بناتا ہے، اور پھر

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں

یعنی جنگل کا جنگل شعری کردار کی آتش سوزاں کی نذر ہو گیا، اور اب جنگل صحرا میں

تبدیل ہو گیا ہے جہاں ایک بھی پیڑ نہیں اور جہاں وہ ہے، اور اس کے سوا کوئی نہیں ہے،

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

یعنی بے کنار صحرا میں وہ اکیلا رہ گیا اور پھر اس کا سایہ ہے، جو دھوپ میں نظر آتا ہے، ساتھ ہی اس پر یہ راز بھی منکشف ہوتا ہے کہ پورے صحرا میں صرف اس کا وجود ہے، یہ اثباتِ وجود کا نفسیاتی شعور ہے، لیکن اسکے وجود کا سائے میں مبدّل ہونا ایک متناقض صورت حال کو جنم دیتا ہے، وہ اثباتِ وجود تو کرتا ہے، مگر ساتھ ہی اپنے وجود کو سائے میں بدلتے دیکھ کر اور سائے کا سایہ بن کر اُس کی آگہی ایک اور مرحلے میں داخل ہوتی ہے، اور پھر اس پر یہ دہشت خیز انکشاف ہوتا ہے کہ دور تک صرف خلا ہی خلا ہے،

اور دور تک

بس خلا ہی خلا ہے

اس کے جسم کے نذرِ آتش ہونے کے بعد سائے میں مبدل ہونا شعری Mechanism سے پوری مطابقت رکھتا ہے، اور سائے کا سایہ ہونا بھی وثوق انگیز بن جاتا ہے، سائے کا سایہ ہونا اس کے وجود کی بے توقیری اور بے معنویت پر دلالت کرتا ہے،

لامتناہی کائنات میں اپنے وجود کی بے بضاعتی کا شعور جدید انسان کے فکری رویے کا زائیدہ ہے، خلا کی بیکرانی، جسم کے زوال اور موت کی غارتگری کی آگہی وجود کے بارے میں فریب شکستگی پر منتج ہوتی ہے، ''میں گوتم نہیں ہوں'' میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے اسی وجودی تجربے کا اظہار کیا ہے، اس کی رُو سے انسان اپنے وجود کی حد بندیوں کا سامنا کر کے تمام فلسفہ طرازیوں کی عدم معنویت کا احساس کرتا ہے، یہاں تک کہ انسانی رشتوں سے منہ موڑ کر تپسیا کے عمل پر بھی سوالیہ نشان لگاتا ہے، نظم کے عنوان یعنی ''میں گوتم نہیں ہوں'' جو نظم کا اولین مصرع بھی ہے، سے متکلم کے گوتم کے طرز فکر سے منحرف ہونے کا پتہ چلتا ہے، اس مصرعے میں لفظوں کی ترتیب سے واضح ہوتا ہے کہ متکلم اس خوش گمانی میں مبتلا نہیں ہے، جو گوتم نے اپنی تپسیا کے بارے میں روا رکھی ، متکلم کے وجود کے بارے میں یہ آگہی کہ وہ محض سایہ ہے، اُن کے وحدت الوجودی تجربے سے قریں کرتا ہے،

نظم انسان کی ازلی تلاش کا رمز ہے، انسان خود شناسی کی طلب سے دست بردار نہیں ہوسکتا ، وہ اس طلب کے تحت مذہب، تصوف، فلسفہ اور ادب سے رجوع کرتا ہے، اور مایوسی کا سامنا کرنے کے باوجود اپنے جذبۂ تلاش کو زندہ رکھتا ہے، جدید انسان اس جذبے کے تحت وجودی تجربے سے گذرتا ہے، وہ سب سے پہلے اپنی جسمانی حقیقت سے متصادم ہوتا ہے، اور جسمانی بندشوں اور جبلتوں کی عملداری کو محسوس کرتا ہے، اس لحاظ سے نظم کا شعری کردار آسمانوں کی نہیں بلکہ زمین کی مخلوق ہے، اور ارضی تقاضوں کا محرم ہے، تاہم اس کی مابعد الطبیعاتی جہت اس وقت آشکار ہوتی ہے جب وہ خلائے بسیط میں اپنے بے مایہ وجود کے سائے کا ادراک کرتا ہے،

نظم کا ایک معنوی پہلو یہ ہے کہ انسان کے جسم کی آگ یعنی اس کی بنیادی جبلت جو اس کے لئے مستلزم ہے، اس کی تباہی کا موجب بنتی ہے، یعنی بقول غالب انسان کی تعمیر میں ہی تخریب کی ایک صورت مضمر ہے، ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ انسان بنیادی جبلت پر شعوری روک لگانے سے وقت سے پہلے ہی تباہی کی زد میں آتا ہے،

بہر حال نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ بظاہر سادہ نظر آتی ہے، مگر بہ باطن بڑی پرکار ہے، اور معانی کے متعدد امکانات پر محیط ہے، نظم متکلم، تخاطب، بیانیہ، تلمیح، انسلاکات اور علامتی پیکر تراشی سے ایک مکمل شعری تجربے میں ڈھل گئی ہے۔

موت میری جان موت ....عمیق حنفی

موت میری جان موت
تو بڑی مدت سے میری تاک میں ہے
زندگی ممتا بھری ماں
اور تو اے موت اک معشوقہ وا آغوش

ریت اور پتھر ہزاروں سال ہم بستر رہے لیکن
گھاس کی پتی بھی پیدا کر نہ پائے
زندگی اور یہ زمانہ بھی بڑی مدت سے ہم آغوش ہیں
خیر اس قصے کو چھوڑ

دیکھ
ریچھ کے پیروں سا دستِ سود خوار
اپنے ٹیڑھے میڑھے ناخن
یا تری وحشی نگاہ

میرے سینے میں گڈ وے جا رہا ہے
آنکھ
خلوت کی جھلستی ریت پر
آب پاشی
اور تپتی ریت سے
کوئی کونپل
کوئی رنگ
کوئی خوش بو
کوئی شے اٹھتی نہیں
ایک بھوراپن
خلوتِ بے رنگ کو بدرنگ کر جاتا ہے بس

روشنائی خشک نب ٹوٹی ہوئی کاغذ کی آنکھیں نم
دیمکوں کا گھر دماغ
اور میری تاک میں تو
کیوں رگ وپے میں سرایت کر رہا ہے یہ سیاہ احساس
لمحہ لمحہ ختم ہوتا جا رہا ہوں
آنکھ سے ٹپکے ہوئے اشکوں کے ساتھ

قطرہ قطرہ ختم

نقطہ نقطہ ختم

چھ تبسم قرض لے کر

سود میں اپنے بدن کا گوشت ادا کرنے کے ہر وعدے کے ساتھ

ختم ہوتے جا رہے مجھ کو اگر پا بھی گئی تو کیا کرے گی

موت میری جان موت

نظم کی تخیلی اور ماورائی فضا میں شعری کردار یعنی موت جو مجسم ہو کر اس کے روبرو کھڑی ہے، سے مخاطب ہے، اس کے موت سے طرز تخاطب میں طنز کی زیریں لہر کو محسوس کیا جا سکتا ہے، نظم کے عنوان ''موت میری جان موت'' اور نظم کے مصرعے میں موت کو ''میری جان'' کے الفاظ سے مخاطب کرنے سے موت سے اسکی ذہنی اور جذباتی قربت کا اندازہ بھی ہوتا ہے، حالانکہ وہ اس سے گریزاں ہے اور گریزاں رہا ہے، اور اسکی ''وحشی نگاہ'' سے خائف بھی رہا ہے، یہ متکلم کا موت کے بارے میں ایک متضاد رویہ بھی ہے جو نظم کو نقطۂ آغاز سے ہی تجربے کی پیچیدگی سے آشنا کرتا ہے، بہر کیف موت کے بارے میں اس کا متضاد رویّہ زندگی سے اسکی جذباتی وابستگی اور موت کے اس کے تعاقب میں رہنے سے اس کے خدشات یہ تینوں پہلو نظم کے پہلے ہی بند سے آئینہ ہو جاتے ہیں:

موت میری جان موت

تو بڑی مدت سے میری تاک میں ہے

زندگی ممتا بھری ماں

اور تو اے موت اک معشوقہ وا آغوش

زندگی کو ''ممتا بھری ماں'' اور موت کو ''اک معشوقہ وا آغوش'' کہہ کر دونوں کے بارے میں متکلم کے ٹھوس نظریے سے واقفیت ہوتی ہے، زندگی اس کے لئے ممتا کی راحت وسکون کی تمثیل ہے اور موت کو وہ ''اک معشوقہ وا آغوش'' کہکر اسکی خودسپردگی اور جذب وکشش کا اثبات کرتا ہے، اسے موت کو استہزائی انداز میں یاد کرنے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، دوسرا بند یہ ہے:

ریت اور پتھر ہزاروں سال ہم بستر رہے لیکن

گھاس کی پتی بھی پیدا کر نہ پائے

زندگی اور یہ زمانہ بھی بڑی مدت سے ہم آغوش ہیں

خیر اس قصے کو چھوڑ

اس بند میں متکلم موت سے خطاب کرتے ہوئے بظاہر ایک غیر متعلقہ اور غیر معروضی حقیقت کا بیان کرتا ہے، یہ ریت اور پتھر کے ملاپ کی حقیقت ہے، جو گھاس کی پتی بھی پیدا کرنے سے قاصر ہے، اور تمام تر بنجر پن پر دلالت کرتی ہے، پھر اپنے زمانے اور زندگی کی ہم آغوشی کے نتیجے میں بھی لاحاصلی کی جانب اشارہ کرتا ہے، اور خود ہی روزمرہ کی زبان میں اس تذکرے کو

(اس قصے کو چھوڑ) اس کی عدم معنویت کا بیان کرتا ہے، تاہم اس معروضی حقیقت کے بیان کا تلازمہ نظم کے ایک اگلے موڑ پر نمایاں ہوتا ہے، فی الحال وہ تیسرے بند میں ایک اور حقیقت کی جانب موت کو متوجہ کرتا ہے،

دیکھ

ریچھ کے پیروں سا دستِ سود خوار

اپنے ٹیڑھے ناخن

یا تری وحشی نگاہ

میرے سینے میں گڈوئے جا رہا ہے

اس بند میں ''دستِ سود خوار'' کی خوفناک اور حاوی کل کی تصویر ابھرتی ہے، جو ''ریچھ کے پیروں'' جیسا ہے اور ''ٹیڑھے میڑھے ناخنوں'' کے مشابہ ہے اور پھر وہ اسے موت کی ''وحشی نگاہ'' سے مشابہ کرتا ہے، یہ دست سود خوار اسکے ''سینے میں گڈوے جا رہا ہے'' اور اس کے بعد یہ بند ملاحظہ کیجئے،

آنکھ

خلوت کی جھلستی ریت پر

آب پاشی

اور تپتی ریت سے

کوئی کونپل

کوئی رنگ

کوئی خوش بو

کوئی شے اٹھتی نہیں

ایک بھوراپن

خلوتِ بے رنگ کو بدرنگ کر جاتا ہے بس

اس بند میں متکلم کی شخصیت کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے، وہ چاہتا ہے کہ بنجر پن میں شادابی پیدا ہو، چنانچہ اس کا خاص ذہنی مسئلہ اسی بنجر پن کا پیدا کردہ ہے، وہ اس سے نمٹنے کے لئے خلوت میں اشکباری کرتا ہے، لیکن خلوت کی جھلستی ریت سے ''کوئی کونپل''، ''کوئی رنگ''، ''کوئی خوشبو''، ''کوئی شے'' اٹھتی نہیں اور یوں اس کے آنسو رائیگاں ہو جاتے ہیں، اور نظم کے آخری بند میں متکلم کی شخصیت کا ایک اور پہلو آئینہ ہو جاتا ہے، وہ ایک تخلیق کار ہے، مگر تخلیق کرنے سے قاصر ہے،

روشنائی خشک، نب ٹوٹی ہوئی کاغذ کی آنکھیں نم

اس کا دماغ ''دیمکوں کا گھر'' بن گیا ہے

یعنی دیمک اس کے دماغ کو چاٹ رہی ہے، اور اس بیچارگی اور شکست خورگی کے عالم میں وہ پھر موت سے خطاب کرتے ہوئے اپنی جرأت کے حوالے سے انکشاف کرتا ہے، کہ یہ ''سیاہ احساس'' اس کی رگ و پے میں سرایت کر رہا ہے، کہ اس کا ہر قطرۂ اشک اسے

Self-destruction کی جانب لے جا رہا ہے، اور وہ لمحہ لمحہ ختم ہوتا جا رہا ہے،

کیوں رگ و پے میں سرایت کر رہا ہے یہ سیاہ احساس

لمحہ لمحہ ختم ہوتا جا رہا ہوں

آنکھ سے ٹپکے ہوئے اشکوں کے ساتھ

قطرہ قطرہ ختم

نقطہ نقطہ ختم

اور پھر:

چھ تبسم قرض لے کر

سود میں اپنے بدن کا گوشت ادا کرنے کے ہر وعدے کے ساتھ

ختم ہوتے جا رہے، مجھ کو اگر پا بھی گئی تو کیا کرے گی

موت میری جان موت

نظم کے ان اختتامیہ مصرعوں سے متکلم کی بنیادی محرومی کا ادراک ہوتا ہے، یہ زندگی کی خواہشوں اور مسکراہٹوں سے محرومی کا کرب ہے جو اسکی تخلیقی اپج کو تباہ کرنے پر تلی ہوئی ہے، اسے تخلیقی اظہاریت سے محرومی کا غم کھا جا رہا ہے، وہ آنسو بہاتا ہے، مگر بے سود اور پھر یہ ''سیاہ احساس'' اس کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے کہ وہ لمحہ لمحہ ختم ہو رہا ہے، اسکی تخلیقیت کا دشمن مہاجنی نظام ہے، جو سود خوار کی مہیب صورت میں اسکے اعصاب پر مسلط ہے، وہ مسکراہٹ کے لئے سود خوار کو عوضانہ دینے کا پابند ہے اور مسکراہٹ بھی گنتی کی مسکراہٹ، وہ کاروباری دنیا سے ''چھ تبسم'' سود خوار سے لیتا ہے اور ہر بار وعدہ کرتا کہ سود میں اپنے بدن کا گوشت ادا کرے گا، اور

سودخوار شیکسپیئر کے Shylock کی طرح بار بار ایک پاؤنڈ گوشت کا تقاضا کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ اسے دست سودخوار ریچھ کے پیروں سا دکھائی دیتا ہے، ''چھ تبسم'' ایک بلیغ ترکیب ہے، یہ ایک ایسی غیر انسانی (dehumanised) اور صارفانہ دنیا کو متعارف کراتی ہے، جہاں تبسم بھی گنتی میں فروخت ہوتا ہے۔

نظم کا تجربہ پہلوداری سے مملو ہے، اس میں جدید کاروباری دور میں فرد اور وہ بھی ایک تخلیقی فرد کی بے بسی اور محرومی کی تصویر ابھرتی ہے، یہ فرد حساس ہے، تخلیقیت کا پرستار ہے، جمال پرست ہے، خود آگاہ ہے، لیکن کاروباری اور صارفانہ سماج کی بالادستی اسے زندگی کی بنیادی راحتوں سے محروم کرتی ہے، اور یہ محرومی اسے تخلیقیت سے دور اور موت کے قریب کرتی ہے، وہ موت کے قریب ہو کر بھی زندگی کا طلب گار ہے، عمیق حنفی نے معروضی متلازموں اور علامتی پیکروں کی مدد سے ایک پیچیدہ صورت حال کو متکلم اور موت کے کرداروں کی مدد سے ابھارا ہے، اور ایسا کرتے ہوئے شعوری کدوکاوش کو کم سے کم دخیل ہونے دیا ہے۔

نظم کا لسانی وجود سادگی کے ساتھ ساتھ پیچیدگی کا احساس دلاتا ہے، عمیق حنفی نے تجربے کے عمق اور تہہ داری کے مطابق الفاظ وتراکیب تراش لی ہیں، ہم بستر، ہم آغوش، دستِ سودخوار، آب پاشی، خلوت بے رنگ، رگ و پے جیسی فارسیت آمیز تراکیب کے ساتھ ساتھ نظم میں ممتا بھری، ریت اور پتھر، گھاس کی تپی، ٹیڑھے میڑھے ناخن، جھلستی ریت، کونپل، روشنائی، نب، کاغذ، دیمکوں کا گھر، سود، بدن کا گوشت وغیرہ جیسے سادہ اور سہل الفہم الفاظ اور استعارے برتے گئے ہیں اور مجموعی طور پر زیر تجزیہ نظم کی زبان مروجہ غزلیہ زبان کے اثرات سے پاک و صاف ہونے کا احساس دلاتی ہے، اور نئی نظمیہ زبان کی ایک تازہ کار مثال فراہم کرتی ہے۔

نوحہ

ساقی فاروقی......

یہ کیسی سازش ہے جو ہواؤں میں بہہ رہی ہے
میں تیری یادوں کی ساری شمعیں
بجھا کے خوابوں میں چل رہا ہوں
تری محبت مجھے ندامت سے دیکھتی ہے
وہ آبگینہ ہوں خواہشوں کا
کہ دھیرے دھیرے پگھل رہا ہوں
یہ میری آنکھوں میں
کیسا صحرا اُبھر رہا ہے
میں بال روموں میں بجھ رہا ہوں
شراب خانوں میں جل رہا ہوں
جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

نظم ''نوحہ'' اشاروں میں ایک گہری اور پیچیدہ حسیاتی کیفیت کی مصوری کرتی ہے، اس نظم میں متکلم اپنی یا اپنے دھڑکتے دل کی موت کا نوحہ پیش کر رہا ہے، شعری کردار نظم کے

پہلے مصرعے

یہ کیسی سازش ہے جو ہواؤں میں بہہ رہی ہے

میں حیرت، دکھ، خوف اور تذبذب کے ملے جلے تاثرات سے مملو لہجے میں استفسار کر رہا ہے، کہ ہواؤں میں یہ کیسی سازش بہہ رہی ہے، ظاہر ہے کہ وہ گھر سے باہر کھلی فضا میں فطرت کے مظاہر کو دیکھ رہا ہے، فطرت اس کے لئے ماورائے فطرت کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ ہوائیں ''بہہ رہی ہیں'' اور ہواؤں کا بہاؤ بصری اور سمعی حواس کو متحرک کر رہا ہے، اور لفظ ''سازش'' جو تجریدی ہے، اپنے سیاق میں متحرک شیئت کا بدل بن گیا ہے، تاہم متکلم آغاز کار میں ''سازش'' کی نوعیت کی تفہیم سے قاصر نظر آتا ہے، حالانکہ سازش کا شعری برتاؤ تجریدیت کے باوجود ممکنہ تلازمات کو جگاتا ہے، یہ سازش کرنے والے، اور اس شخص جس کے خلاف سازش کی جا رہی ہے، کے تلازمات کو فوری طور پر انگیز کرتا ہے، اور ساتھ ہی فطرت پہلے ہی مصرعے سے ایک مشکوک، تردد انگیز اور fishy ماحول میں بدل جاتی ہے، اور متکلم کے خلاف اس کا ایک معاندانہ رویّہ اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے، جدید فنکار کے مکاشفانہ شعور نے اسے فطرت کی رومانیت پرور مثالیت پسندی سے فریب شکستہ کر دیا ہے، اور وہ سماج، تہذیب، زمانہ کی طرح فطرت کے غارتگرانہ رویے کی آگہی رکھتا ہے، شعری سیاق میں متکلم کے خلاف سازش کی کاروائی سماج، تہذیب یا زمانہ انجام دے سکتا ہے، یہ معاشرتی تضاد کی پیدا کردہ برائیوں یعنی دشمنی، رقابت، اخلاقی گراوٹ، خود غرضی اور تعصب کا اشاریہ بھی ہو سکتی ہے، جو عاشق اور محبوبہ دونوں کی تباہی کے درپے ہوں،

متکلم کی ردِ رومانیت کا رویہ دوسرے اور تیسرے مصرعے میں زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے:

میں تیری یادوں کی ساری شمعیں
بجھا کے خوابوں میں چل رہا ہوں

ان مصرعوں میں روئے سخن محبوبہ کی جانب ہے، جسکی جسمانی موجودگی کے بجائے خیالی موجودگی کا اثبات ہوتا ہے، متکلم ان میں اعلانیہ کہتا ہے کہ وہ محبوبہ کی یادوں کی ساری شمعوں کو بجھا کر خوابوں میں (تاریک خوابوں) چل رہا ہے، اس بات کا امکان بھی ہے کہ متکلم فطرت کو بھی سازش میں ملوث دیکھ کر اور محبوبہ سے گہرے رشتے کی بنا پر کہہ رہا ہو کہ وہ اسکی یادوں کی ساری شمعیں بجھا کر خوابوں میں چل رہا ہے، یعنی تاریک خوابوں کے راستے پر ہولیا ہے، جو منزل نا آشنا ہے، اور پھر اگلے مصرعے یعنی

تری محبت مجھے ندامت سے دیکھتی ہے

سے ظاہر ہوتا ہے کہ خوابوں میں چلتے ہوئے اسکی محبت (مجسم محبت) اسے ندامت سے دیکھتی ہے، محبت کی تجسیم محبت کی لطافت، خوبصورتی اور شدت پر دال ہے، محبوبہ کا ندامت سے دیکھنا عاشق کے اختیار کردہ منفی رویے کے خلاف اس کے ردعمل کا اظہار ہے، اس مصرعے میں لفظوں کی ترتیب کئی معنوی امکانات کو جگاتی ہے، یہ اسکی بزدلی، خودغرضی، لاتعلقی اور غیر مستقل مزاجی، جس کا ایک طرح سے اسے خود بھی احساس ہے، پر محیط ہے، اگلے دو مصرعوں میں متکلم اپنی

اندرونی دلی کیفیت کو آشکار کرتا ہے:

وہ آبگینہ ہوں خواہشوں کا
کہ دھیرے دھیرے پگھل رہا ہوں

وہ کہتا ہے کہ محبوبہ سے لاتعلقی اختیار کرنے کے باوجود وہ ''خواہشوں'' سے دستبردار نہیں ہوا ہے، ''خواہشوں'' کا محور عشق ہے، عشق جسمانی اتصال ہے، وہ استعاراتی انداز میں کہتا ہے کہ وہ ''خواہشوں'' کا ایک ایسا ''آبگینہ'' ہے جو ''دھیرے دھیرے پگھل رہا'' ہے آبگینہ اور اس کا ''پگھلنا'' ایک ایسا استعاراتی اسلوب ہے جس سے خواہشوں کی نزاکت اور جدت کا تاثر اُبھرتا ہے، گویا محبوبہ سے لاتعلقی کے اعلان کے باوجود وہ اسکو پانے کی خواہشوں سے نجات نہیں پاسکا ہے، اور یہ متناقض صورت حال اسے تباہی کی طرف لے جارہی ہے،

اب یہ دو مصرعے دیکھئے:

یہ میری آنکھوں میں
کیسا صحرا اُبھر رہا ہے؟

نظم کے پہلے مصرعے کی مانند یہاں بھی متکلم کے استفہامیہ لہجے سے حیرت، خوف اور دکھ کا اظہار ملتا ہے، جو اس غیر متوقع اور ہلاکت خیز وقوعے کا پیدا کردہ ہے، کہ اس کی آنکھوں میں

ایک انوکھا اوران دیکھا صحرا اُبھر رہا ہے، آنکھوں میں صحرا کا اُبھرنا (اوروہ بھی ایک انوکھا صحرا) حیرت، ویرانی، بنجرپن، دہشت اور اکیلے پن کے جذبات کا معروضی متلازمہ بن جاتا ہے، یہ تنہائی سفراور فریب شکستگی کے امکانات پر بھی محیط ہے، تاریک خوابوں میں چلتے ہوئے کسی موڑ پر عجیب وغریب صحرا کی نمود شعری تجربے کو ماورائیت سے ہمکنار کرتی ہے، اوراس کی معنوی توسیع کے امکانات روشن ہوتے ہیں، یہ خوابوں کی لاحاصلی اور بے ثمری، منزل ناشناسی، رائیگانیت اور جذبوں کے بنجرپن پر بھی دلالت کرتا ہے، نتیجتاً متکلم کو انتہائی بیچارگی کے عالم میں اپنی بقیہ زندگی وقتی عیاشیوں کی نذر کرنا پڑ رہی ہے:

یہ بال روموں میں بجھ رہا ہوں
شراب خانوں میں جل رہا ہوں

بال روموں میں وہ مغربی رقص میں شریک ہوکر یا اس کا تماشائی ہوکر اپنی رہی سہی توانائی برباد کررہا ہے، اور بجھتا جارہا ہے، وہ شراب خانوں میں جاتا ہے، اور شراب کی آگ رگ رگ میں اتار کر اپنے جسم و جاں کو جلاتا ہے، اسے خود اذیتی کے نفسیاتی عارضے سے موسوم کیا جاسکتا ہے، جو اسکی مکمل شکست وریخت کا اعلانیہ ہے،

نظم کے آخری دو مصرعے شعری کردار کو اپنے انجام تک لے جاتے ہیں:

جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

یعنی وہ اس حقیقت کا احساس کرتا ہے کہ اس کے اندر ''جو دھڑک رہا تھا، وہ مر رہا ہے'' جو انلباً دل کی جانب اشارہ ہے، ''جو دھڑک رہا تھا''، اس امکان کو تقویت دیتا ہے، یہ اس کے دھڑکتے ہوئے وجود کا اشاریہ بھی ہوسکتا ہے، جو موت سے ہمکنار ہو رہا ہے، یہ ''جو'' اس کا جذبۂ عشق یا جذبۂ بقا یا آرزو یا تخلیقیت بھی ہوسکتا ہے، ایک مصرعے ''جو میرے اندر دھڑک رہا تھا'' سے ابہام کی ایسی زرخیزی ساقی کی زبان شناسی اور غیر معمولی خلاقی پر دلالت کرتی ہے، پوری نظم تقلیل الفاظ کے باوجود ایک ارتقاء پزیر اور جبت آشنا تجربے پر محیط ہے، ان مصرعوں میں اس ہوشربا اور تشویشناک احساس کے باوجود کہ متکلم کا دھڑکتا وجود موت سے ہمکنار ہو رہا ہے، جذباتیت کو دخیل نہیں ہونے دیا گیا ہے، متکلم احتیاط اور صبر سے اپنے دل یا اپنی موت کا اعلان کر رہا ہے، اس طرح سے نظم ''نوحہ'' شخصی جذباتیت سے گریز اور موت کی ناگزیریت کے شعور کے منضبط اظہار کی ایک عمدہ مثال بن جاتی ہے،

''یادوں کی ساری شمعیں'' اور ''آبگینہ ہوں خواہشوں کا'' جیسے حسی استعاروں کے ساتھ ساتھ نظم کی بنت میں ''ہواؤں''، ''خوابوں'' اور ''صحرا'' جیسی علامتوں سے نظم فنی رچاؤ اور جامعیت حاصل کرتی ہے۔ لسانی اعتبار سے نظم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کوئی اضافت استعمال نہیں ہوئی ہے، اور مصرعوں کی نحوی ترکیب، روزمرہ کے الفاظ، ''وقفے وقفے سے''، ''چل رہا ہوں''، ''پگھل رہا ہوں''، اور ''جل رہا ہوں'' کے ہم قافیہ الفاظ اور ردیف کی جھنکار سے ایک مترنم اور جمالیاتی کیفیت جنم لیتی ہے، جو احساس جمال بنکر قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتی ہے۔

آنگن میں ایک شام

......مظہر امام

شام کی
لمحہ لمحہ
اترتی ہوئی
دھند میں
سر جھکائے ہوئے گھر کے
خاموش آنگن میں بیٹھے ہوئے
میری واماندہ آنکھوں کی جلتی ہوئی ریت سے
اِک بپھرتے سمندر کی آوارہ لہریں اچانک الجھنے لگیں
شام کی
رستہ رستہ
اترتی ہوئی دُھند میں
اس بپھرتے سمندر کی آوارہ لہروں کو
چوری چھپے
دفن کرنا پڑا
اس کھنڈر میں

جہاں مردہ صدیوں کے بھٹکے ہوئے راہ رَو
چیختے پھرتے ہیں
اپنی ہی کھوج میں
خوف کا سانپ
رگ رگ میں خون کی طرح سرسراتا رہا
رات کے چند بے کار لمحات کی رازداں
دیکھ پائے نہ بھرے سمندر کی آوارہ لہروں کا چہرہ کہیں
اور پوچھے محبت سے اصرار سے
''یہ بیٹھے بٹھائے تمہیں کیا ہوا
کچھ مجھے بھی کہو......!''

جیسا کہ نظم کے عنوان ''آنگن میں ایک شام'' سے ظاہر ہوتا ہے، نظم کی تخیلی تشکیلیت زمانی اور مکانی اعتبار سے بدلتے ہوئے وقوعات کے باوجود ایک ہی جگہ یعنی شعری کردار کے اپنے آنگن میں وارد شام سے مربوط ہے، یہ شام ''لمحہ لمحہ اترتی ہوئی دھند'' سے اپنی اسراریت کے ساتھ قابل شناخت ہوتی ہے، نظم کا مرکزی کردار اپنے گھر کے ''خاموش آنگن'' میں سر جھکائے ہوئے بیٹھا ہے، وہ تنہا ہے اور اپنی ''وامانده آنکھوں کی جلتی ہوئی ریت'' کا استعاراتی ذکر کرتا ہے، ''وامانده آنکھیں'' انتظار کی طوالت آشنا خستہ حالت کی مظہر ہیں، شعری کردار کو مدتوں سے کسی کے انتظار کا سامنا ہے، اچانک اس کے صبر و تحمل کا بندھ ٹوٹ جاتا ہے، اور ''اک

بپھرتے سمندر کی آوارہ لہریں'' اسکی'' واماندہ آنکھوں کی جلتی ہوئی ریت'' سے الجھتی ہیں،

نظم کے دوسرے بند میں شعری کردار اپنے آنگن کے باہر'' شام کی رستہ رستہ/ اترتی ہوئی دھند'' کو دیکھتا ہے، اور وہ اس بپھرتے سمندر کی آوارہ لہروں کو چوری چھپے اس کھنڈر میں / '' جہاں مردہ صدیوں کے بھٹکے ہوئے راہ رو/ چیختے پھرتے ہیں/ اپنی ہی کھوج میں'' میں چوری چھپے دفن کرنے کی مجبوری کا ذکر کرتا ہے، دوسرے بند کی سطروں سے اشاروں اشاروں سے معلوم ہوتا ہے کہ (۱) شام کی دھند'' رستہ رستہ'' اترتی ہے اور پوری بستی کو محیط ہو جاتی ہے (۲) کردار کو شام کی پھیلتی ہوئی دھند میں بپھرتے سمندر کی آوارہ لہروں کو'' چوری چھپے'' اس کھنڈر میں دفن کرنا پڑا ہے، جہاں'' مردہ صدیوں کے بھٹکے ہوئے راہ رو/ چیختے پھرتے ہیں/ اپنی ہی کھوج میں''

'' کھنڈر'' کا پیکر لاشعور کی علامت ہے، یہ وقت یا تاریخ کا کھنڈر بھی ہو سکتا ہے، اس طرح سے شعری کردار کا ارادی طور پر اپنے وجود یا عشق یا مقصدیت، جسکی یاد بپھرتے سمندر کی آوارہ لہروں کو جنم دیتی ہے، کو خارجی امتناعات کی بنا پر وقت یا لاشعور میں دفنانے پر مجبور کرتی ہے (۳) شعری کردار ایک ایسی ماورائی سطح کو چھوتا ہے، جہاں شعور اور لاشعور کی حدِ فاصل مٹ جاتی ہے، (۴) شعری کردار اپنے محبوب کے کرب انگیز انتظار کا عادی ہے، مگر اچانک آنسوؤں کے بپھرتے طوفان سے دوچار ہونے پر سراسیمہ ہو جاتا ہے، اور چوری چھپے اسے لاشعور کے حوالے کرتا ہے،'' بپھرتے سمندر کی آوارہ لہریں، کردار کی مدتوں کی دبی کچلی آرزو کے حصار کو توڑ کر اپنے غم و غصہ کے ردِّ عمل کا علامتی اظہار ہے،

نظم کے تیسرے اور آخری بند میں شعری کردار کا سارا وجود خوف کی زد میں آجاتا ہے.
'' خوف کا سانپ'' کے استعارے کے محسوس کئے جانے والے خوف کی شدت نمایاں ہو جاتی،

خوف کا سانپ

رگ رگ میں خوں کی طرح سرسراتا رہا

اسی خوف کا سبب یہ ہے کہ کہیں ''رات کے چند بے کار لمحات'' کی راز داں

دیکھ پائے نہ بھرے سمندر کی آوارہ لہروں کا چہرہ کہیں

اور پوچھے محبت سے، اصرار سے:

یہ بیٹھے بٹھائے تمہیں کیا ہوا

کچھ مجھے بھی کہو''

شعری کردار کو یہ ڈر ہے کہ رات کو اسکی ''راز داں'' بھرے سمندر کی آوارہ لہروں کا چہرہ نہ دیکھ لے، اور پھر محبت سے اور اصرار سے اسکی حالت کے بارے میں پوچھ کچھ نہ کر لے، ''راز داں'' متکلم کی بیوی جو رات کے چند بے کار لمحات کی ''راز داں'' جس کے ہوتے ہوئے بھی اُسکی آنکھیں جلتی ہوئی ریت سے آشنا ہیں، اور جسکی غیر موجودگی میں اسے ''اک بپھرتے سمندر'' کا سامنا ہے اور جس پر وہ ہجر زدہ دلی کیفیت کو ظاہر کرنا نہیں چاہتا، جسے وہ متاہل زندگی میں چھپاتا رہا ہے، حالانکہ وہ Intimacy اور محبت کو روا رکھتی ہے، جیسا کہ نظم کے اس کے مکالمے سے ظاہر ہوتا ہے،

نظم کا کردار مختلف قلبی کیفیات سے گزرتا ہے۔ تنہائی، خاموشی، اداسی، خوف، تلاش، لاحاصلی اور گم شدگی کی کیفیات کردار کے حوالے سے اُبھرتی ہیں، اور یہ کیفیات کی بوقلمونی بیانیہ سے صرف نظر کر کے اَستعاراتی وقوعات کی مرہون ہیں، نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک تجسس خیز افسانے کے تانے بانے بنتی ہے، اور قاری اس افسانے کی جاذبیت اور فسوں خیزی کو محسوس کیے

بغیر نہیں رہتا، نظم کا کردار المیہ رنگ میں رنگا ہوا ہے، اس کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ گھر گھر ہستی کے باوجود تنہائی، بیگانگی، خوف اور لاحاصلی کا شکار ہے، اور سماجی اور گھریلو حد بندیوں کی بنا پر اپنی دلی حالت کا اظہار اشک باری سے بھی نہیں کرسکتا، مزید برآں، نظم معاشرتی سطح سے بلند ہو کر وجود کی گمشدگی کی بناء پر مابعد الطبیعاتی ترفع پر حاوی ہو جاتی ہے۔

خالی مکان ......محمد علوی

جالے تنے ہوئے ہیں گھر میں کوئی نہیں
''کوئی نہیں'' اک اک کو نا چلاتا ہے
دیواریں اٹھ کر کہتی ہیں ''کوئی نہیں''
''کوئی نہیں'' دروازہ شور مچاتا ہے
''کوئی نہیں'' اس گھر میں کوئی نہیں لیکن
کوئی مجھے اس گھر میں روز بلاتا ہے
روز یہاں میں آتا ہوں ہر روز کوئی
میرے کان میں چپکے سے کہہ جاتا ہے
''کوئی نہیں'' اس گھر میں کوئی نہیں پگلے
کس سے ملنے روز یہاں تو آتا ہے''

نظم کا پہلا مصرع یہ ہے:

جالے تنے ہوئے ہیں گھر میں کوئی نہیں

''جالے تنے ہوئے ہیں'' ایک مکمل اور صاف بصری پیکر ہے، جو قاری کی توجہ کو فوری طور پر اپنی جانب راغب کرتا ہے، ''تنے ہوئے جالوں'' کا بیان شعری کردار کی زبانی ہوتا ہے، جو ایک مکان میں داخل ہوتا ہے اور سب سے پہلے اسکی نظر ''تنے ہوئے جالے'' پر پڑتی ہے، اسے فوراً احساس ہوتا ہے کہ گھر میں کوئی نہیں ہے، اور مدتوں سے گھر خالی پڑا ہے، وہ خود کلامی سے کام لیتا ہے، اور اس کا لہجہ اثباتی ہے، لیکن اس کا لہجہ استفہامیہ بھی ہوسکتا ہے، یعنی کیا گھر میں کوئی نہیں؟ فوری طور پر ایک تجسس آفریں ڈرامائی صورت حال کی نمود کا امکان ابھرتا ہے، وہ سوال کرتا ہے اور اس کے جواب میں گھر کا ایک ایک کونا چلاتا ہے:

کوئی نہیں، اک اک کونا چلاتا ہے

اتنا ہی نہیں بلکہ:

دیواریں اٹھ کر کہتی ہیں ''کوئی نہیں''

اسے دکھائی دیتا ہے کہ دیواریں جو اسے بیٹھی ہوئی یعنی بے حس دکھائی دیتی ہیں، اٹھ کھڑی ہوئیں اور مجسم ہو کر بیک آواز کہنے لگیں کہ گھر میں کوئی نہیں پھر اسکی نظر دروازے پر پڑتی ہے، دروازہ بھی شور مچاتا ہے کہ گھر میں کوئی نہیں ہے،

''کونوں''، ''دیواروں''، اور ''دروازہ'' کا چلا کر اور شور مچا کر کہنا کہ گھر خالی ہے، ایک پراسرار، معنی خیز، طلسم کارانہ اور خوف انگیز صورت حال کو خلق کرتا ہے، نظم کے مکان کا یہ فوری اور پرشور ترديدی بیان کہ گھر میں کوئی نہیں، صورت حال کو fishy بناتا ہے اور گھر کے مکین کی غیر

موجودگی کو سوال انگیز بناتا ہے، اگلے دو مصرعوں میں شعری کردار خود ہی گھر میں گھر کے مکین کی موجودگی کا اشاراتی اثبات کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ مانا کہ اس گھر میں کوئی نہیں، مگر کوئی شخص ایسا ہے جو اسے روز اس گھر میں بلاتا ہے،

ملاحظہ کیجئے:

"کوئی نہیں" اس گھر میں کوئی نہیں لیکن
کوئی مجھے اس گھر میں روز بلاتا ہے

اس مصرعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ شعری کردار یہ جان کر بھی کہ گھر میں کوئی نہیں اور اس حقیقت کی تصدیق روز ہوتی ہی ہے وہ گھر کے کسی مکیں کے بلاوے کی آواز سنتا ہے اور اس کے سحر میں آکر روز وہاں جاتا ہے،

اس کے بعد ان دو مصرعوں پر توجہ کیجئے:

روز یہاں میں آتا ہوں ہر روز کوئی
میرے کان میں چپکے سے کہہ جاتا ہے

یعنی کسی آواز کے سحر کار بلاوے پر متکلم روز اس خالی گھر میں جاتا ہے مگر اسے سارا گھر ویران نظر آتا ہے، ویران اور خالی، "جالے تنے ہوئے کا پیکر" گھر کی ویرانی اور خالی پن کا مثبت اشاریہ ہے اور پھر اس مشاہدے اور استفسار کہ "گھر میں کوئی نہیں؟" کے نتیجے میں سارا گھر شور

مچاتا ہے کہ گھر میں کوئی نہیں، گھر کے کونے، دیواریں اور دروازے مجسم ہو کر چلاتے ہیں، یہ ان کا فوری حاوی ردِ عمل ہے، غصہ ور، احتجاجی، پرزور، مگر اس کے باوجود وہ اس گھر میں جانے سے باز نہیں آتا اور کوئی ہر روز اس کے کان میں سرگوشی کرتا ہے، سرگوشی کا یہ انداز دیکھئے، خموشی کے وقفے کے بعد:

میرے کان میں چپکے سے کہہ جاتا ہے
''کوئی نہیں'' اس گھر میں کوئی نہیں پگلے
کس سے ملنے روز یہاں تو آتا ہے

کوئی نادیدہ اور انجانا شخص اس کے کان میں چپکے سے کہہ جاتا ہے اور اُس کا انداز تخاطب اور خاص کر ''پگلے'' کا استعمال اس کی متکلم کے ساتھ قربت اور انسیت کی بنا پر مشفقانہ اور متواضعانہ بھی ہے، اور ساتھ ہی تمسخرانہ بھی ہے، یہ پراسرار شخص متکلم کو روز بلاتا بھی ہے اور اس کے کان میں سرگوشی بھی کرتا ہے، اور متکلم یہ جان کر بھی کہ اس کا تمسخر اڑایا جاتا ہے، روز خالی مکان میں داخل ہوتا ہے، اور یہ سلسلہ برابر جاری ہے،

نظم ایک ترکیب پزیر تخیلی تجربے کو ابھارتی ہے، ''خالی مکان'' سحرزدہ شعری کردار اور انجانا شخص نظم کے تخیلی وجود کی توثیق کرتے ہیں، کونوں، دیواروں اور دروازے کی استردادی شور آفرینی گھر میں موجود مگر نظر نہ آنے والے کسی انجانے شخص سے ان کے ربط خفی کی جانب اشارہ کناں ہے، نتیجے میں نظم اسراری کیفیت سے معمور ہو جاتی ہے،

خالی مکان کی تصویر کشی نظم کو ایک علامتی کردار عطا کرتی ہے، اور یہ فنکارانہ کام شاعر نے بالکل سادہ الفاظ مثلاً جالے، گھر، کونا، دیواریں، دروازہ، روز، کان، پگلے سے انجام دیا ہے. محمد علوی نے سادہ الفاظ سے شعری کردار کی مخصوص اور پیچیدہ ذہنی کیفیت کی مصوری کی ہے، نظم بہر حال ایک ایسے انسان کی تصویر اُبھارتی ہے جو ایک نامعلوم اور ناگزیر جذبے کے تحت ایک ایسی سعی مسلسل کا ارتکاب کرتا ہے جو مشکور نہیں ہوجاتی اور اس کا معروضی محرک Evil influence کے مشابہ ہوجاتا ہے، یہ انسان کی امید آفرینی اور اسکی لاحاصلی کی تمثیل ہے جو اسکی سرشت میں ہے اور یہ اسکی تقدیر بن جاتی ہے۔

تاریک سمندروں کی صدائیں.......... بلراج کومل

میں نے اپنے
تمام نرم و نازک حسیں الفاظ
تمہاری نذر کردے
میں کس قدر خوش بخت تھا
لمحۂ ملاقات میں
تم نے مسکراتے ہوئے سب قبول کر لئے

صرف ایک حرف نرم رَو
تم نے معذرت کے ساتھ مجھے لوٹا دیا
جسے تم اگر قبول کر لیتیں تو تمہارے برگ دل پر
قطرۂ شبنم کی طرح آویزاں ہو جاتا
یہ لفظ مجھے واپس دیتے ہوئے تم نے مجھ سے کہا تھا
اسے اپنے نہاں خانہ دل میں محفوظ رکھنا
میں اس کے شفیق لمس امکاں سے ماورا جا چکی ہوں
میرے سینے کے زنداں میں
تمہاری آرزو کے احترام میں محفوظ

اس خنک حرف نرم رو پہ جانے کیا گزری ؟

ہر لمحہ

ایک سفاک شعلے کی طرح

اس کی آتشیں حدود پھیلتی جا رہی ہیں

روز و شب یہ میرے دل کی

دیواریں چاٹتا ہے

کریدتا ہے

اور سوختہ روزنوں سے

مجھے تاریک سمندر کی

منتظر صدائیں سنائی دیتی ہیں

دکھائی دیتی ہیں

نظم میں متکلم اس لمحۂ ملاقات کا ذکر کرتا ہے، جس میں اس نے ''اپنے تمام نرم و نازک الفاظ'' اپنی محبوبہ کی نذر کئے، وہ اپنی خوش بختی پر نازاں و مسرور تھا کہ اس نے (محبوبہ) سب الفاظ قبول کئے مگر صرف ''ایک حرف نرم رو'' معذرت کے ساتھ اسے لوٹا دیا، متکلم اس حرف کی ماہیت بیان کرتے ہوئے قطرۂ شبنم کے معروضی پیکر سے اسکی نرمی، نازکی، شفافیت اور شیفتگی کی جانب اشارہ کرتا ہے:

جسے تم اگر قبول کرتیں تو تمہارے برگ دل پر
قطرۂ شبنم کی طرح آویزاں ہوتا

لیکن اسے واپس دیتے ہوئے محبوبہ نے دو باتوں کا اظہار کیا، اوّل یہ کہ وہ (متکلم) اپنے نہاں خانہ دل میں اسے محفوظ رکھے، دوم، وہ خود اس لفظ کے شفیق لمس امکاں سے ماورا جا چکی ہے:

یہ لفظ مجھے واپس دیتے ہوئے تم نے مجھ سے کہا تھا
اسے اپنے نہاں خانۂ دل میں محفوظ رکھنا
میں اس کے شفیق لمس امکاں سے ماورا جا چکی ہوں

محبوبہ سے متکلم کی یہ پہلی اور آخری ملاقات ہے، مگر باہمی قرب تفہیم اور یگانگت کا مظہر ہے، جو متکلم کے بے تکلفانہ تخاطب اور محبوبہ کے اسکی طرف سے ''اک حرف نرم رو'' کے لوٹانے

کا اُسے تاسف ہے، یہ ''حرف نرم رو'' کیا ہے؟ اسکی وضاحت نہیں کی گئی ہے، تاہم نظم کے سیاق میں اور خود حرف کو نرم رو قرار دینے سے اسکے مفہوم یعنی محبت کو یا اسکے مماثل مفہوم پر منطبق کرنے میں دشواری محسوس نہیں ہوتی،

محبوبہ یہ لفظ لوٹاتے ہوئے اسے ''اپنے نہاں خانہ دل'' میں رکھنے کی تاکید کرتی ہے اور کہتی ہے:

میں اس کے شفیق لمس امکان سے ماوراجا چکی ہوں

اس مصرعے میں بیان کردہ خیال میں ابہام ہے، اس کا مدعا یہ ہوسکتا ہے کہ (۱) وہ اس حرف ''شفیق لمس امکاں'' سے اوپر اٹھ چکی ہے، یعنی وہ جذبۂ محبت کو جو لمس امکاں کی تلاش کا نام ہے، ایک ایسی ارتفاعی بلندی پر لے چکی ہے، جہاں سے ماورائیت کا سفر شروع ہوتا ہے، گویا حرف وکلام سے، امکان خیزی اور نشاط لمس سے آگے...... استغراق کی منزل، یا یہ کہ (۲) وہ حرف محبت کے شفیق لمس امکان کی سطح سے اوپر اٹھ گئی ہے، یعنی وہ زندگی میں بہت سے کٹھن اور صبر آزما تجربات سے گزری ہے یا وہ (۳) حرف محبت سے فریب شکستہ ہوگئی ہے،

نظم کے دوسرے حصے میں بھی متکلم اپنی محبوبہ سے ہی مخاطب ہے، اس تخاطب سے محبوبہ کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، اس بات کا بھی امکان ہے کہ محبوبہ کے بچھڑنے کے بعد بھی وہ اس کے حواس پر چھائی ہوئی ہے، اس سے راست رشتہ تخاطب قائم کر کے اور ''تمہاری'' کے خطاب سے اسکی امکانی موجودگی کی توثیق ہوتی ہے،

میرے سینے کے زنداں میں
تمہاری آرزو کے احترام میں محفوظ
اس خنک حرف نرم رو پہ جانے کیا گزری؟

وہ اسے کہتا ہے کہ اُس نے اس کے بچھڑنے کے بعد اس غیر معینہ مدت تک اس ''حرف نرم رو'' جو ''خنک'' ہو چکا ہے، کو ''سینے کے زنداں'' میں ''محفوظ'' رکھا، ''سینے کے زندان'' کا استعاراتی بیان حرف نرم رو کے لئے تحفظیت کی ضمانت فراہم کرتا ہے، معاً وہ محسوس کرتا ہے کہ یہ ''خنک حرف نرم رو'' غیر متوقع طور پر تقلیبی عمل سے گزر کر ''ایک سفاک شعلے کی طرح'' ہر لمحہ اپنی ''آتشیں حدود'' کو پھیلا رہا ہے:

ہر لمحہ
ایک سفاک شعلے کی طرح
اس کی آتشیں حدود پھیلتی جا رہی ہیں

''اور روز و شب اس کے دل کی دیواریں چاٹتا ہے، اور کریدتا'' ہے:

روز و شب یہ میرے دل کی
دیواریں چاٹتا ہے
کریدتا ہے

''خنک حرف نرم رو'' کی معنویت اور کارگزاری کی یہ تقلیب عاشق کے لئے تفہیم کا مسئلہ پیدا کرتی ہے، وہ حیرت اور دہشت سے اس کی شعلگی کے سفاکانہ عمل کو دیکھ رہا ہے، جو نہ

صرف دل کی دیواروں یعنی اس کے وجود کو چاٹ رہا ہے، بلکہ جیسا کہ ''سوختہ روزنوں'' سے ظاہر ہوتا ہے، اس کے گھر کو بھی خاکستر کر رہا ہے،

اور نظم کے آخری چار مصرعے شعری تجربے کی ایک نئی جہت کی جانب اشارہ کرتے ہیں:

اور سوختہ روزنوں سے
مجھے تاریک سمندروں کی
منتظر صدائیں سنائی دیتی ہیں
دکھائی دیتی ہیں

یہ مصرعے متکلم کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی حالتوں کا ایک نیا رخ منکشف کرتے ہیں، متکلم کا یہ کہنا کہ اس کے دل میں حرف نرم رو کا سفاک شعلے میں منتقل ہونا اراس کا اپنی آتشیں حدود پھیلانا اور پھر اس کے جسم کے ساتھ اسکے گھر کی سوختہ منظری پر منتج ہونا، اس کے جذباتی کرب اور نفسیاتی دباؤ جو اسے تباہی کے دہانے پر لے آئے ہیں، کا اشاریہ ہے، اور پھر ''سوختہ روزنوں'' سے باہر کی دنیا کو دیکھنا اور سامنے ''تاریک سمندروں کی منتظر صدائیں'' سنائی دینا، نہ صرف سنائی دینا بلکہ دکھائی دینا بھی اس کے apocyliptic شعور کا پتہ دیتا ہے، صاف ظاہر ہے کہ تاریک سمندروں کی منتظر صدائیں اسے اپنی جانب بلا رہی ہیں، یعنی سوختن تمام کے بعد اب اس کے لئے موت کے تاریک سمندروں میں جذب ہونے کا مرحلہ ہی باقی رہ جاتا ہے، اِن صداؤں کا سنائی دینا اور دکھائی دینا امکانی عدمیت کا رمز ہے،

شاعر نے لفظوں کے استعاراتی اور انسلاکاتی امکانات کو کماحقہٗ بروئے کار لا کر تجربے کی تشکیل کی ہے، اور خاتمے پر سوختہ روزنوں سے تاریک سمندروں کے دکھائی دینے اور اس کی موجوں کے شور کا منتظر صداؤں میں ڈھلنے سے ایک اسراری اور پرآشوب منظرنامے کی تخلیق کی ہے، یہ ایک جلا ہوا خالی مکاں ہے، جسکے روزن بھی جلے ہوئے ہیں، اور جس کے سامنے ایک تاریک سمندر ہے اور سمندر کی منتظر صدائیں ہیں، ایک مخصوص اور پرہیبت ماحول کی یہ تصویرکاری اور پھر اتنے کم الفاظ میں معمولی کام نہیں ہے، یہ بلراج کومل جیسا اختراعی فنکار ہی انجام دے سکتا ہے، یاد رہے کہ یہ تصویرکاری مقصود بالذات نہیں، بلکہ تجربے کی وسعت پر دلالت کرتی ہے،

یہ نظم انسانی رشتوں کی پاکیزگی، نفاست، گہرائی اور اسراریت اور ایک مقام پر اُن کی پیچیدگی کی بنا پر ڈائیلما بن جانے اور پھر اُن کی شکست اور درہمی پر منتج ہونے سے انسانی آگہی کی دہشت ناکی کو ظاہر کرتی ہے، بلراج کومل نے کفایت لفظی سے کام لے کر تجربے کے وسیع امکانات کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے، اور الفاظ وتراکیب کے عملی برتاؤ کے انفرادی عمل کو ممکنہ حد تک بروئے کار لایا ہے،

شعری کردار فنکارانہ حسیت رکھتا ہے جو ''محبوبہ کو تمام نرم و نازک'' الفاظ کی پیش کش سے ایک عاشق صادق ہونے کا احساس دلاتا ہے، اور محبوبہ کی جانب سے ''حرف نرم رو'' کے لوٹانے پر اس کی خواہش کے احترام میں اسے اپنے سینے میں محفوظ بھی کرتا ہے، لیکن یہ لفظ منقلب ہو کر شعلۂ سفاک بن جاتا ہے، اور آگ اس گھر کو لگی ایسی کہ ''جو تھا جل گیا'' کے مصداق اس کے پورے وجود اور اسکے گھر کو جلا ڈالتا ہے، اس مقام پر نظم میں خواب اور حقیقت کی حد فاصل

باطل ہو جاتی ہے، اور فنکارانہ تجربہ پھیلتا دکھائی دیتا ہے، نظم جس مقام پر اختتام پزیر ہوتی ہے، وہ اس کے تجربے کی نمو پزیری اور تحرک کا اختتامیہ نہیں بلکہ اس کے غیر متوقع پھیلاؤ اور عدم فشار کا نقطۂ آغاز ہے،

بلاشبہ اُردو کی تخلیقی نظموں میں بلراج کومل کی یہ نظم ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

موت کے لئے نظم

شمس الرحمٰن فاروقی

''سنوسنو'' پرند نے کہا
'' یہاں کچھ ہی فاصلے پہ اک شہر بس رہا ہے
شہر کی فصیل بیضوی ہے، اس پہ چار بیضوی منار ہیں
سفید، سبز
سیاہ، سرخ
مگر جو سرخ ہے وہی سفید ہے، جو سبز ہے وہی سیاہ ہے''

''تو کیا وہ سب منار ایک رنگ ہیں؟''

''نہیں وہ ایک...... رنگ ہیں
تو طے کرو گے تم وہ فاصلہ جو اعتبار وقت ہے؟
جو ایک لمحے کا سفر ہے، ایک عمر کا سفر ہے
تو جاؤ بیضوی فصیل کے پرے سیاہ آتشیں ستونوں پہ کھڑا وہ شہر
جس میں خوشبوؤں کی سی کشش ہے
تم پہ اپنے سارے راز
فاش کرنے پر مصر ہے''

''کیا وہ راز تم نہ فاش کر سکو گے؟ سرخ

خوف ہے، سیاہ خوف ہے، سفید و سبز بھی تو خوف ہے

فصیل کی وہ دیو پیکری وہ شہر جو ازل کو بھی محیط ہے

ابد کو بھی محیط ہے

جو ہر جگہ مثال ابلق خیال ہے، یہ کیا ضرور ہے

کہ میں فصیل پھاند کر ہی شہر کو سمجھ سکوں، دھواں دھواں

عمق میں تھاہ کا گزر کہاں، جو میں پلٹ نہ پاؤں تو......؟''

''......بھی جاؤ جاؤ'' اس پرندے نے کہا ''کہ خوش بوئیں''

تمہیں بلا رہی ہیں دور سے، مفر کہاں''

تو پھر میں آنکھ بند کر کے جست کر گیا، چلا گیا

اس نظم کا پہلا ہی مصرع ''سنو سنو، پرندے نے کہا''، نظم کی خواب آگیں داستانوی فضا میں داخل ہونے کے لئے کلید کی حیثیت رکھتا ہے، اور پھر پوری نظم ایک خود کار و خود نگر خواب بن کر ''ازل'' اور ''ابد'' پر محیط ہو جاتی ہے، اس میں کرداروں اور واقعات کا عمل اور ردِ عمل شعری تجربے میں ڈھل کر منطقیت کی جامد سطح سے اوپر اُٹھ کر خواب کے واقعاتی بہاؤ کا رُخ اختیار کرتا ہے، نظم کا شعری کردار خود اس خواب کا زائیدہ ہے، اس لئے وہ خواب کے عمل کو اپنے سے الگ کر کے نہیں دیکھتا، نہ ہی درمیاں میں کسی فاصلے کو دخیل ہونے دیتا ہے، اور نہ ہی اس پر کوئی نقد و تبصرہ

کرتا ہے، وہ صرف اپنے سفر کے ایک موڑ پر اپنی سرگزشت بیان کرتا ہے، یوں نظم فوق فطری وقوعات کے ایک فطری سلسلے کو جنم دیتی ہے، اور شعری کردار خود اسی سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر اُبھرتا ہے، اور یہ وقوعات ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک نئے واقعے کی صورت میں نقطہ عروج کی جانب سفر کرتے ہیں، نظم کا پہلا ہی مصرع قاری کو خواب وخیال کی دنیا میں پہنچا دیتا ہے، اور حقیقت معدوم ہو جاتی ہے،

سنو، سنو پرند نے کہا

میں پرند کی موجودگی اور اس کے نطق وکلام سے قاری فوری طور پر شعری تجربے کا سامنا کرتا ہے، اور پل بھر کے لئے شعری کردار کو دھیان میں لانے کی ضرورت کالعدم ہو جاتی ہے، حالانکہ پورا تجربہ شعری کردار (میں) ایک سرگزشت کی صورت میں بیان کرتا ہے، گویا ''میں'' بیک وقت راوی بھی ہے، اور تجربہ بھوگنے والا بھی ہے،

پرند ناطق ہے، اس لئے مافوق فطری ہے، لیکن وہ جیسا کہ آگے کی سطور سے ظاہر ہوتا ہے، ایک خاص پرند ہے، واقف راز، انتباہ کار، نکتہ شناس، اور اس کا مخاطب بھی معمولی انسان نہیں، وہ ایک مسافر ہے، اور کسی مخصوص منزل کی جانب گامزن ہے، پرند کے مخاطب سے ''سنو، سنو'' سے خطاب کرنے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ مخاطب اپنی ہی دھن میں محوِ سفر ہے، اور کسی پڑاؤ پر قیام کرنے کے موقف میں نہیں ہے، پرند کے اچانک اور ترغیب آمیز طرز تخاطب سے اسکی (مسافر کی) توجہ پرند کی جانب مبذول ہو جاتی ہے، اور وہ (پرند) اپنے سلسلۂ کلام کو جاری رکھتا ہے:

شہر کی فصیل بیضوی ہے، اس پہ چار بیضوی منار ہیں

سفید، سبز

سیاہ، سرخ

مگر جو سرخ ہے وہی سفید ہے، جو سبز ہے وہی سیاہ ہے''

پہلے مصرعے کے بعد دوسرے مصرعے کا توقف خاموشی کا توقف ہے، جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ پرند کا مخاطب یعنی شعری کردار رک گیا ہے، اور اس کی جانب متوجہ ہو گیا ہے، وہ (پرند) اسے یہ تشفی بخش اطلاع دیتا ہے، کہ ''یہاں سے کچھ ہی فاصلے پر اک شہر بس رہا ہے،'' اور ''شہر کی فصیل بیضوی ہے'' اور اس پہ ''چار بیضوی منار'' ہیں جن کے چار رنگ ہیں، سفید، سبز، سیاہ، سرخ، پھر وہ گرہ کشائی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دراصل وہ منار دو ہی رنگ رکھتے ہیں، سفید اور سیاہ، تاہم وہ طلسمی کیفیت کے زیر اثر چار رنگوں میں بدل جاتے ہیں، شعری کردار، طائر ناطق کی گفتگو سے کسی حیرت کا اظہار نہیں کرتا، جیسے طائر کی سخن طرازی عام سی بات ہو، اس سے شعری کردار کا ایک فوق فطری ماحول میں سانس لینے کے علاوہ خود بھی خوارق فطرت ہونا ظاہر ہوتا ہے، جن رنگوں کا پرند ذکر کرتا ہے، اُن کے علامتی امکانات اپنی جگہ پر ہیں، جو آگے چل کر اپنی نمود کا باعث بنتے ہیں، رنگوں کے اس اختلاف میں ربط وانضمام کی حیران کن بات سن کر شعری کردار خاموشی کے وقفے کے بعد حیرت زا معصومیت سے استفسار کرتا ہے،

''تو کیا وہ سب منار ایک رنگ ہیں؟''

اگلے بند میں پرند پھر خطاب پر اتر آتا ہے، وہ شعری کردار کے اس استفسار کہ کیا وہ سب منارا ایک ہی رنگ رکھتے ہیں، کے جواب میں گول مول جواب دیتا ہے:

نہیں وہ ایک......رنگ ہیں

یہ جواب اثبات کا پہلو بھی رکھتا ہے، اور نفی کا بھی، ''نہیں'' پر زور دیا جائے اور اس کے بعد توقف کیا جائے تو ''نہیں'' کا یہ مطلب نہیں نکلتا کہ وہ ایک رنگ نہیں، پھر اگر وہ ''ایک رنگ ہیں'' پر توجہ مرکوز کریں، تو یہ مفہوم برآمد ہوتا ہے کہ ہاں وہ ایک رنگ ہیں، ہر چند یہ جواب مصرعے کے نحوی التزام سے انحراف پر دلالت کرتا ہے، شعری سیاق میں پھر بھی یہی معنی نکلتے ہیں کہ وہ منارا ایک رنگ نہیں، مصرعے کی نحوی ترتیب یوں ہوگی:

''وہ ایک رنگ نہیں ہیں''

یہ کہنے کے بعد پرند مزید اطلاع بہم کرتا ہے:

تو طے کرو گے تم وہ فاصلہ جو اعتبارِ وقت ہے؟

جو ایک لمحے کا سفر ہے ایک عمر کا سفر

''تو'' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شعری کردار بزبانِ خاموشی مذکورہ شہر میں جانے پر آمادگی ظاہر کر چکا ہے، اُسکی آمادگی کو دیکھ کر پرند اس سے سوال کرتا ہے کہ کیا اس کے لئے

وہ فاصلہ، جو ''اعتبارِ وقت'' ہے، طے کرنا ممکن ہے؟ یعنی وہ ایسا طویل فاصلہ ہے، جس پر وقت (جو تسلسل پذیر ہے) کا ''اعتبار'' قائم ہے اور ''ایک لمحے کا سفر'' ایک عمر کے سفر کے برابر ہے، لامتناہی فاصلے کے بارے میں یہ ڈرا دینے والا انکشاف پرند کے نظم کے دوسرے مصرعے ''یہاں کچھ ہی فاصلے پر'' کے خوش آمیز بیان سے یکسر متخالف ہے، اور ایک ایسے موڑ پر کیا گیا ہے جب وہ (شعری کردار) اپنی آمادگی ظاہر کر چکا ہے، لیکن پرند شعری کردار کی خاموشی کو اسکی رضامندی پر محمول کر کے اس کو ہدایت دیتا ہے،

تو جاؤ بیضوی فصیل کے پرے سیاہ آتشیں ستونوں پہ کھڑا وہ شہر
جس میں خوشبوؤں کی سی کشش ہے
تم پہ اپنے سارے راز
فاش کرنے پر مُصر ہے

ان اشعار میں پرند شہر طلسمات کی مزید تفصیلات بہم کر رہا ہے، ''بیضوی فصیل کے پرے'' وہ ''شہر'' سیاہ آتشیں ستونوں پر کھڑا ہے، ظاہر ہے کہ یہ ایک فوق فطری اور طلسماتی شہر ہے، جسکی بنیاد ''سیاہ آتشیں ستون ہے'' یہ ایک پرہیبت اور پرجلال تصویر ہے، اور وہ فوراً ہی اس شہر کی کشش کا یوں ذکر کرتا ہے:

جس میں خوشبوؤں کی سی کشش ہے

اور پھر وہ یہ ترغیب آمیز اور خوش کُن انکشاف کرتا ہے کہ وہ شہر اس (شعری کردار) پر اپنے ''سارے راز فاش کرنے پر مصر ہے'' اس مصرعے سے یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ شعری کردار ''راز'' کی پردہ کشائی میں دلچسپی رکھتا ہے، اور اغلباً اسی غرض کے لئے مصروف سفر ہے، خود پرند کو بھی اس کا ہی انتظار تھا، وہ کہتا ہے کہ وہ شہر اس پر اپنے سارے راز فاش کرنے پر مصر ہے، اس سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ یہ وہی شخص ہے جو اس مہم کو سر کر سکتا ہے، وہ ایک غیر معمولی انسان ہے جو یائے راز، جیسا . . کہ اگلے بند کے مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے، جس میں وہ پرند سے استفسار کرتا ہے:

''کیا وہ راز تم نہ فاش کر سکو گے؟ سرخ
خوف ہے، سیاہ خوف ہے، سفید و سبز بھی تو خوف ہیں
فصیل کی وہ دیو پیکری، وہ شہر جو ازل کو بھی محیط ہے
ابد کو بھی محیط ہے
جو ہر جگہ مثال ابلق خیال ہے، یہ کیا ضرور ہے
کہ میں فصیل پھاند کر ہی شہر کو سمجھ سکوں، دھواں دھواں
عمق میں تھاہ کا گزر کہاں، جو میں پلٹ نہ پاؤں تو......؟''

شعری کردار پرند سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ راز (پرند) خود فاش کرنے کے موقف میں نہیں ہے، جبکہ وہ (پرند) ایک حد تک شہر مذکورہ کے رموز کی آگہی رکھتا ہے، اور اپنی راز شناسی کا اظہار بھی کرتا ہے، شعری کردار مینار کے رنگوں کو خوف سے تعبیر کرتا ہے، اور اس طرح سے درپیش

خوف کی تجسیم کرتا ہے، وہ فصیل کی دیو پیکری کا ذکر بھی کرتا ہے،اور اس کے ناقابل تسخیر اور ناقابل عبور ہونے کی طرف اشارہ بھی کرتا ہے،اور پھر شہر کے بارے میں خیال آرائی کرتا ہے، یا پرند کے کلام سے ماخوذ علم کی بنا پر کہتا ہے کہ وہ شہر ''ازل اور ابد'' کو محیط ہے، یعنی لا متناہی ہے، وہ اسے ''ابلق خیال'' بھی قرار دیتا ہے، جو صبا رفتار بھی ہے اور سمت نا آشنا بھی، شہر کے لئے ''ابلق خیال'' کا وضع کردہ استعارہ اسکی فنکارانہ حسیت کا احساس بھی دلاتا ہے، اور یوں شہر مذکورہ کی ماورائیت کی توثیق ہوتی ہے، اتنا کہنے کے بعد وہ پھر اعتراف کرتا ہے کہ شہر کی مرموزیت کی مکمل تفہیم اس کے دائرہ ادراک سے باہر ہے، تاہم وہ کہتا ہے کہ اس کے لئے غالباً یہ لازم نہیں کہ وہ فصیل پھاند کر ہی شہر کو سمجھ سکے، کیوں کہ فصیل کو پار کر کے ''دھواں دھواں عمق'' ہے، جو اتھاہ ہے......عدم کا استعارہ اور جس سے پلٹنے کے امکانات غیر واضح ہیں، وہ ارتجالاً پوچھتا ہے کہ اگر وہ پلٹ نہ پائے تو......، یہاں پرند بلا توقف قطع کلام کرتا ہے اور اس کے خدشات کا بطلان کرنے کے بجائے اُن پر ایک طرح سے صاد کر کے حد درجہ ترغیبی اور تادیبی لہجے میں اس کے پلٹ نہ آنے کے خوف کے باوجود اس کے جانے کی ناگزیریت کا اظہار کرتا ہے، کیونکہ خوشبوئیں اسے بلا رہی ہیں،

''......بھی جاؤ'' اس پرند نے کہا، ''کہ خوشبوئیں
تمہیں بلا رہی ہیں دور سے، مفر کہاں''

پرند خوشبوؤں کے بلاوے کا ذکر کرنے کے ساتھ ہی قطعی لہجے میں ''مفر کہاں'' کہہ کر

شعری کردار کے لئے کئی راہ فرار باقی نہیں چھوڑتا، ''خوشبوؤں کے بلاوے'' کا استعارہ اچھوتا ہے، خوشبوؤں کے بلاوے کو نا قابل تردید اور حتمی قرار دے کر شہر کی اسراریت اور دہشت فزوں تر ہو جاتی ہے،

اور نظم کا آخری مصرع تحرک پزیر تجربے کو تکمیلیت سے آشنا کرتا ہے:

تو پھر میں آنکھ بند کر کے جست کر گیا، چلا گیا

پس، شعری کردار اور پرند کے مکالمے اور شعری کردار کے عمل اور ردِ عمل اور شہر طلسمات کی مرقع کاری سے ایک اسراری دنیا خلق ہوتی ہے، جو موت و حیات کے راز ہائے سربستہ سے عبارت ہے، اور ان رازوں کو فاش کرنے کیلئے موت کی سفاکی اور دہشت ناکی سے گزرنا ناگزیر ہے، یہ بنیادی طور پر جیتے جی موت (Death in Life) کے تجربے سے گزرنے کا عمل ہے، نظم میں شعری کردار اور پرند کا مکالمہ اور بیضوی فصیل کے پرے سیاہ آتشیں ستونوں پر کھڑا شہر قدیم داستانوی فضا کو خلق کرتا ہے، اور پھر لفظ و پیکر کے خلاقانہ برتاؤ سے ایک ڈرامائی صورت حال اُبھرتی ہے، جو تحیر اور اکتشاف کے امکانات سے معمور ہے، نظم کی پہلی ہی قرأت میں اس کا علامتی نظام صورت پزیر ہوتا ہے، جو مقصود بالذات ہے...... یہ ایک متلاشی روح کی حکایت ہے، جو نامعلوم اور اجنبی دیاروں میں حیات و موت کے رازوں کو اپنے اوپر منکشف کرنے کیلئے ایک ازلی جستجو بن جاتی ہے، اور سفر آشنا ہو جاتی ہے، اور جس کی جستجو کا نقطۂ آخر موت کے راز کی کشف پزیری ہے، وہ اس راز کی تفہیم کے لئے ایک نامعلوم کشش اور طلب محسوس کرتا ہے، اس

حقیقت کے باوجود کہ یہ طلب اسے فنا کی طرف لے جاتی ہے، وہ فنا آمادگی سے احتراز نہیں کرتا، دراصل اسکی روح، جو جویائے راز ہے، زندگی اور موت میں فرق نہیں کرتی، موت ناگزیر خوف، تباہی اور معدومی کا رمز سہی ...... ایک ہمہ گیر اور دہشت ناک قوت کا اشاریہ سہی، پھر بھی اس کے جذبۂ تلاش پر حاوی نہیں آتی، کیونکہ وہ اس سے زیادہ طاقت ور ہے، اور جیتے جی موت کے شہر میں جست لگانے کی تحریک دیتا ہے، یہ مہم پسندی جیسا کہ نظم کے اختتامیہ کے بعد شعری کردار کے راوی کی حیثیت سے سامنے آنے سے ظاہر ہوتا ہے، اسے اپنے مطلوبہ مقصد میں کامیاب کرتی ہے، یہ بات بھی آشکار ہوتی ہے کہ وہ موت کو گلے لگا کر حیات کے رمز سے آگاہ ہو جاتا ہے،

نظم کی تخلیقی توانائی نظم میں ظہور پزیر ہو کر خود ہیئتی کے آداب وضع کرتی ہے، یہ ہیئت روایتی ساخت، زبان و اسلوب کی عمومیت اور آہنگ کی میکانکیت کو مسترد کرتی ہوئی ایک نئی مخصوص اور لچک دار صورت اختیار کرتی ہے، چنانچہ الفاظ کی نشست غیر مانوسیت اور تلازمیت کے ساتھ ساتھ بندوں میں سطروں کی طوالت میں حسب ضرورت، کرداروں کا عمل اور ردِ عمل، مکالمات اور خاموشیاں اسی ہیئت کی تشکیل میں مدد کرتی ہیں،

نظم شاعر کے شعوری احتساب اور ذہنی نظم و ضبط کے گہرے **Impact** کا پتہ دیتی ہے، یہی وجہ ہے کہ نظم حشو و زواید سے پاک و صاف ہے، اور ہر لفظ اپنی ناگزیریت پر مُصر ہے، بیضوی منار، سیاہ آتشیں ستونوں، دیو پیکری، دھواں دھواں عمق اور جست نظم کے سیاق میں زبان کے تخلیقی برتاؤ اور جدت طرازی کی مظہر ہے،

اس کے حصے کی زمیں

......شہریار

وہ یہاں تک روشنی کے ساتھ تھا
اس کی مٹھی میں کئی سورج بہت سے چاند تھے
اس کے قدموں کی صدا سے راستے آباد تھے
اس کی آنکھوں میں ادھورے خواب تھے
اس کے ہونٹوں پر خدا کا نام تھا
منزل سود و زیاں آئی نہ تھی
دھوپ اس کے درمیاں آئی نہ تھی
اور اس کے بعد یہ دیکھا گیا
پہلے وہ، پھر روشنی اوجھل ہوئی
اس کے حصے کی زمیں جل تھل ہوئی
وہ یہیں تک روشنی کے ساتھ تھا

نظم کی تخیلی دنیا میں شعری کردار مخاطب یا مخاطبین کے ممکنہ استفسار پر نظم کے مرکزی کردار (وہ) کے بارے میں چشم دید واقعے کو بیان کر رہا ہے، نظم کا ہر لفظ متکلم، مخاطبین، کردار و واقعہ اور ماحول کی تخیلی حیثیت کو مستحکم کرتا ہے، متکلم حکایتی اور تحیری لہجے میں کہہ رہا ہے کہ ایک

غیر معمولی انسان روشنیوں میں گھرا ہوا، اور روشنیوں کو بکھیرتا ہوا طویل سفر کے بعد بیان کنندہ اور دوسرے انسانوں کے قریب پہنچتا ہے، اور پھر قدرے توقف کے بعد پراسرار طریقے سے معدوم ہو جاتا ہے، نظم کا ''وہ'' جسمانی اور روحانی اعتبار سے مخفی امکانات و کمالات کی بنا پر ایک ارفع انسان کا درجہ حاصل کرتا ہے، اور علامتی معنویت سے مملو ہو جاتا ہے، یہ اس کے خواب آسا ہونے سے ممکن ہو جاتا ہے، چونکہ نظم میں اسے مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے، اور اس کے مظاہر و احوال اس کے فوق فطری کمالات کی نمود کا باعث ہیں، اس لئے پوری نظم اس کا محور بن جاتی ہے، اور اسی کے ماورائی رنگ میں رنگ جاتی ہے، نظم کا پہلا مصرعہ یہ ہے:

وہ یہاں تک روشنی کے ساتھ تھا

اس مصرعے میں بیان کنندہ بغیر تمہید کے، اس انسان کو، جو مرکز نگاہ ہے، ایک فطری مگر مختصر پیرائے میں متعارف کراتا ہے، نحوی ترکیب سے ادا کئے گئے یہ سات سیدھے سادھے الفاظ، اختصاریت کے باوجود ایک توسیع پزیر صورت حال کو محیط ہیں، ''یہاں تک'' کے الفاظ سے اس جگہ کی نشاندہی ہوتی ہے، جہاں متکلم کھڑا ہے، یہ وہ جگہ ہے، جہاں مرکزی کردار زمین کا حصہ بن جاتا ہے، ''روشنی کے ساتھ تھا'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روشنی کا حامل یا ہمسفر تھا، اس کا ''روشنی کے ساتھ ہمسفر یا اس کا ہمدم ہونا ایک طلسم کار جمالیاتی منظر کو خلق کرتا ہے، مزید ''یہاں تک'' کا استعمال قاری کے لئے تجسس آفرینی کو راہ دیتا ہے، چنانچہ قاری مرکزی کردار کی شخصیت کی تقدیس و تمجید سے سراپا تجسس ہو جاتا ہے، اگلا مصرع یہ ہے:

اس کی مٹھی میں کئی سورج، بہت سے چاند تھے

اس مصرعے میں متذکرہ شخص کی شخصیت کا ایک کراماتی پہلو سامنے آتا ہے، اور وہ ارضی سطح سے ماوراہو کر ایک الوہی سطح پر آتا ہے، ایک ایسا شخص جسکی مٹھی میں کئی سورج اور بہت سے چاند ہوں، حیرت انگیز روحانی قوتوں کا مالک ہوسکتا ہے، وہ فطرت کی قوتوں پر متصرف ہونے کی طاقت سے متصف ہے، وہ کئی سورج اور بہت سے چاند مٹھی میں لے انوکھی شان اور روشنی کے ساتھ محوسفر ہے، سورج اور چاند روشنیوں کے مظاہر ہیں، مگر یہ مظاہر اسکی مٹھی میں ہیں، اور پھر بھی روشنی کے ساتھ اسکی ہم سفری کا بیان ہے، ظاہر ہے یہ ایک نرالی روشنی ہے، جو اسکی ذات سے تراوش کرنے والے نور کا اشاریہ ہے، یہ روشنی اور اسکے ساتھ نادر لوجود شخص کی آمد پورے منظر کو تحیر خیز، مقدس اور مسحور کن بناتی ہے، تیسرا مصرعہ یہ ہے:

اسکے قدموں کی صدا سے راستے آباد تھے

بیان کنندہ کی توجہ اس شخص کی ہر ادا اور ہر حرکت پر مرکوز تھی، چلتے چلتے وہ اس کے قدموں کی صدا کو بھی شوق سے سن رہا تھا، ''اس کے قدموں کی صدا سے راستے آباد'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے قدموں کی آواز بلند آہنگ بھی تھی، مترنم بھی اور باثروت بھی، اور راستوں پر صرف اسکے قدموں کی صدائیں سنائی دے رہی تھیں، یہ صدائیں راستوں کی آبادی یعنی اُن کی رونق، نغمگی، زندگی اور حسن کی ضامن تھیں، قدموں کی یہ نرالی صدا اسکی جسمانی وجاہت اور وقار کی غمازی بھی کرتی ہے، اس طرح سے یہ مصرعہ ایک ایسا سمعی پیکر بن جاتا ہے، جو مختلف تلازمات کو

جگاتا ہے،

پھر اگلا مصرع:

اسکی آنکھوں میں ادھورے خواب تھے

نظم کے ارتقاء میں ایک نئے موڑ کا پتہ دیتا ہے، اور فوری طور پر دو باتوں کی طرف توجہ کو منعطف کرتا ہے، ایک یہ کہ وہ شخص راوی کے نزدیک پہنچ جاتا ہے، اور راوی اسکی آنکھوں میں ادھورے خوابوں کی جھلک دیکھ سکا ہے، دوسرے اس مصرعے سے اس شخص کی کم عمری اور نتیجتاً اسکی آرزوؤں کی ناتکمیلیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، ساتھ ہی اسکی خواب بینی اسکی شخصیت کی امید آفرینی اور مثالیت پسندی کا تلازمہ اُبھارتی ہے، اگلا مصرعہ:

اس کے ہونٹوں پر خدا کا نام تھا

اسکے مذہبی رجحان یعنی خداپرستی کو ظاہر کرتا ہے، اسکے ہونٹوں پر اگر کسی کا نام تھا تو خدا کا، جو تشکرانہ بھی ہوسکتا ہے، دعائیہ بھی اور متوکلانہ بھی اور مواحدانہ، بہرحال ہر صورت میں اسکے مذہبی رجحان کی توثیق ہوتی ہے، اس طرح سے نظم نعتیہ انداز میں اُبھارتی ہے،

اگلے دو مصرعے نظم کے تجربے کی ایک اور اہم جہت نمایاں کرتے ہیں،

منزل سود و زیاں آئی نہ تھی

دھوپ اس کے درمیاں آئی نہ تھی

متکلم انکشاف کرتا ہے، کہ اس حیران کن انسان کے یہاں تک "آنے تک" منزل

سودوزیاں'' نہیں آئی تھی، ''منزل سودوزیاں'' علامتی استعارہ کاری کی ایک عمدہ مثال ہے، یہ اس دینوی منزل کی طرف اشارہ کناں ہے، جو زندگی میں ہر چیز کو نفع نقصان کے پیمانوں سے ناپتی ہے، یہ گویا اس کاروباریت، جو اخلاقی اور روحانی اقدار کو پامال کر کے مادی زندگی کا بدل بن جاتی ہے، کا رمزیہ بیان ہے، جس سے وہ روحانی اقدار کا پیکر نا آشنا تھا، نظم میں کردار کے لئے یہ نئی اور چکرا دینے والی صورت حال دھوپ کی علامت سے زیادہ گمبھیر ہو جاتی ہے، دھوپ شعری سیاق میں زندگی کی ہوشربا حقیقت کی تمثیل بن جاتی ہے، اِن دو مصرعوں میں یہ کنایہ بھی ہے کہ یہاں تک آ کے پہلی بار موصوف کو منزل سودوزیاں کا سامنا کرنا پڑا، اور دھوپ اس کے راستے میں آ گئی،

اگلا مصرع نظم کے ایک نئے پہلو کو اُبھارتا ہے:

اور اس کے بعد یہ دیکھا گیا

اس مصرع میں ''اس کے بعد'' کے الفاظ کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس شخص کے ''منزل سودوزیاں'' سے متصادم ہونے کے ساتھ ''دیکھا گیا'' کے فعل مجہول سے موصوف کے بجائے لوگ سامنے آتے ہیں، ''کیا دیکھا گیا'' کا جواب اگلا مصرع فراہم کرتا ہے، زیرِ نظر مصرعے میں ''دیکھا گیا'' کو استعمال کر کے راوی نے اس ہوشربا وقوعے کا بالواسطہ اظہار کیا ہے، جو اس کے لئے بھی غیر متوقع تھا، اور اس طرح سے تلازمات کے لئے راستہ ہموار کیا ہے، اس سے لوگوں کی موجودگی، اُن کا ذوقِ مشاہدہ، اُن کی شخص مذکور سے وابستگی، حکایتی فضا اور رفتار وقت کے تلازمات بروئے کار آ گئے ہیں

اگلے مصرع:

پہلے وہ، پھر روشنی اوجھل ہوئی

میں فوری طور پر اس غیر متوقع واقعہ یعنی اسکے اور اسکے ساتھ ہی اطراف کی روشنی کا اوجھل ہونا وقوع پزیر ہوتا ہے، یہ واقعہ نظم کی جان ہے، اور نظم کی تخلیقی فضا میں پورے طور پر وثوق انگیز ہو جاتا ہے، اس واقعے کو بہت سادہ اور کم الفاظ میں نحوی ترکیب کے ساتھ متشکل کرنا تخلیلی نادرہ کاری کی عمدہ مثال ہے،

اس کے بعد

اس کے حصے کی زمیں جل تھل ہوئی

اس مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس انسان کے نظروں سے اوجھل ہونے کے ساتھ ہی ساری زمیں پھر جلتی دھوپ کے تصرف میں آ گئی، لیکن لوگوں نے متعجب ہو کر دیکھا کہ اس شخص کے حصے میں جو زمیں آئی تھی، یعنی بعد موت اسے ملی تھی، ڈھائی گز زمیں جس میں وہ مدفون ہوا تھا، "جل تھل" ہوئی اور بقیہ زمیں بدستور دھوپ کی زد میں تھی،

اور پھر آخری مصرع:

وہ یہیں تک روشنی کے ساتھ تھا

یہ مصرع نظم کے پہلے مصرعے کی تکرار ہے، اس تبدیلی کے ساتھ کہ پہلا مصرعہ "وہ یہاں تک" ہے، اور یہ آخری مصرعہ "وہ یہیں تک" ہے، "یہاں تک" سے "یہیں تک" کی تبدیلی

سے اس کے صرف یہیں تک روشنی کے ساتھ ہونے کی شہادت ملتی ہے، اس سے آگے نہیں، جبکہ پہلے مصرعے میں روشنی کی حد بندی کا اتنا قطعی احساس نہیں ہوتا، اس مصرعے کی تکرار اُس کے ایک خاص حد تک ہی روشنی کے ساتھ آنے پر زور ڈالتی ہے، اور پھر دونوں کا بالترتیب ناپید ہونا ظاہر کرتا ہے کہ روشنی اس کے دم سے قائم تھی، آخری مصرعے میں متکلم کا حزینہ لہجہ اپنے نظم وضبط سے المیے کو وقار عطا کرتا ہے،

نظم میں متکلم یا تو خود کلامی سے کام لے رہا ہے، یا خاموش اور نامعلوم سامعین کو پوری سرگزشت سنا رہا ہے، لفظوں کی تلازمیت سے سامعین کی موجودگی زیادہ قرین قیاس ہے، نظم کا محور وہ کرشماتی شخص ہے، جو ماورائی انداز رکھنے کے باوجود ارضی شناخت رکھتا ہے، وہ اعلیٰ انسانی قدروں کی ایک زندہ تجسیم ہے، تاہم موجودہ عہد کی مادی اور کاروباری زندگی سے عدم مطابقت کی بنا پر اوجھل تو ہو جاتا ہے، لیکن رحمت آسمانی (جل تھل ہوئی) سے محروم نہیں ہوتا، چنانچہ اسکی جگہ بارانِ رحمت سے سیراب ہوتی ہے، نظم میں اعلیٰ روحانی اوصاف سے آراستہ انسان کی موجودہ صارفیت کے عہد سے متصادم ہونے کے نتیجے میں ناگزیر عدمیت کے المیے کو پیش کیا گیا ہے، نظم کا دوسرا اہم پہلو انسان کے تیئں فطرت کی جانب سے مشفقانہ رویے کی ارزانی سے متعلق ہے، اور یوں نظم روحانی اقدار کی بازیابی اور برومندی کے تاثر کی بازیابی پر تمام ہوتی ہے،

نظم کا انداز بیاں سادگی کے حسن سے معمور ہے، اس میں ''منزل سود وزیاں'' کے علاوہ کوئی فارسی ترکیب نہیں ملتی، کم وبیش سارے مصرعے نحوی ترکیب کی مثالیں ہیں، نظم کا ہر لفظ ناگزیر ہے، اور نظم کی مجموعی تشکیلی فضا میں اپنا کردار ادا کرتا ہے، کم سے کم لفظوں کے استعمال سے معنوی امکانات سے معمور ایک شعری حکایت کی تخلیق اپنی مثال آپ ہے۔